



VESA LIUKKO

Modaalisen jazzin tulo
Suomeen



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Esitetään Tampereen yliopiston
yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikön johtokunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston
Pinni B:n luentosalissa 1097, Kanslerinrinne 1, Tampere.
3. päivänä maaliskuuta 2012 klo 12.

English Summary

TAMPEREEN YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Copyright ©2012 Tampere University Press ja tekijä

Myynti
Tiedekirjakauppa TAJU
PL 617
33014 Tampereen yliopisto

Puh. 040 190 9800
Fax (03) 3551 7685
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>

Kannen suunnittelu
Mikko Reinikka

Taitto
Aila Helin

Acta Universitatis Tamperensis 1706
ISBN 978-951-44-8731-6 (nid.)
ISSN-L 1455-1616
ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 1174
ISBN 978-951-44-8732-3 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Kiitokset

Tämän tutkimukseni alkukipinät sijoittuvat itse asiassa 1970-luvun alkupuolelle. Aloitin vuonna 1973 Helsingin yliopistossa musiikkitieteen opinnot. Ilpo Saastamoinen piti tuolloin Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella *improvisointi*-nimisen kurssin, jossa käsiteltiin erityisesti sointupohjaista ja skaalapohjaista improvisointia. Opiskelin samaan aikaan Helsingin Konservatoriossa klassisen kitaran soittoa sekä Oulunkylän pop/jazzmusiikkiopistossa sähkökitaran soittoa. Oulunkylän pop/jazzmusiikkiopistossa tutustuin myös Russellin lyydiseen konseptiin *teoreettinen improvisointi* -nimisellä kurssilla, jota piti Kaj Backlund. Oli mielenkiintoista havaita, että monet nykyään rytmimusiikin alueella vaikuttavat kitaristit opiskelivat tuolloin myös klassista kitaransoittoa Helsingin Konservatoriossa: mm. Raoul Björkenheim, Peter Lerche ja Ilkka Niemeläinen.

Joitakin alustavia tuloksia olen esittänyt musiikkitieteen pro gradu -tutkielmassani (1981). Olen syventänyt näitä tutkimustuloksia sittemmin kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin lisensiaattityössäni (1989). Nämä kaksi tutkimustani käsittelevät erityisesti improvisointia ja sijoittuvat yhdysvaltalaiseen taustaan. Tämän väitöskirjatutkimuksen asetelma avautui selkeämmin työni ohjaajien, professori Timo Leisiön ja dosentti, filosofian tohtori Pekka Jalkasen, kanssa käytyjen keskustelujen perusteella 1990-luvulla. Tämän jälkeen Pekka Jalkanen on lujittanut ja säätänyt tätä asetelmaa, jonka perusteella Pekka ehdotti tutkimukseni nimeksi *Modaalisen jazzin tulo Suomeen*. Kiitokset Timo Leisiölle ja Pekka Jalkaselle. Professori. Timo Leisiö on ollut virkavapaalla lukuvuonna 2010–2011 ja jäi syyslukukaudesta 2011 lähtien eläkkeelle. Hänen sijaisenaan toimi lukuvuonna 2010–2011 ma. prof. Jarkko Niemi, jota haluan kiittää kaikesta avusta. Syyslukukaudesta 2011 tehtävää hoitaa ma. prof. Tarja Rautiainen-Keskustalo, jota haluan kiittää. Kiitän niin ikään tämän tutkimuksen esitarkastajia, musiikinteorian opettaja, filosofian tohtori Sakari Vainikkaa ja musiikin didaktiikan yliopistonlehtori, musiikin tohtori Ari Poutiaista. He molemmat ovat esittäneet arvokkaita ja rakentavia näkökulmia, jotka olen pyrkinyt ottamaan huomioon tutkimuksessani.

Olen tehnyt tätä väitöskirjatutkimusta koko ajan kokopäivätoimisen ansiotyön ohessa. Musiikkioppilaitosten rehtorin ja kansalaisopiston rehtorin/aluerehtorin työt ovat teettäneet pitkää päivää. Tämän johdosta väliin on mahtunut monia vuosia, jolloin asia on vain levännyt paikallaan. Olen anonut myös apurahoja, joiden turvin toivoin jääväni tietyllä ajanjaksolla kokopäivätoimiseksi opiskelijaksi. Mm. Pohjois-Pohjanmaan Rahastolta olen anonut kolmesti apurahaa – tuloksetta. Sitten lopulta päätin, että ”homma hoidetaan” ilman apurahoja. Olen joutunut jatkamaan päivien pituuksia sekä alku- että loppupäistä suhteettoman paljonkin. Viimeisen silauksen tämän tutkimuksen loppuunsaattamiselle antoi Metropolia-oppilaitoksen sähkökitaransoiton lehtori Harri Louhensuo, joka lupasi tehdä minulle tarvittavia transkriptioita. Lähestyin Harria yksityishenkilönä, en instituution kautta. Olen tuntenut Harria vuosia ja tiesin hänet huippuammattilaiseksi. Oli mielenkiintoista havaita, että jostain syystä en saanut apua transkriptioiden tekemiseen miltään kysymiltäni alan instituutiotahoilta. Harri Louhensuolle kaunis kiitos soolotranskriptioista.

Heikki Sarmantoon tutustuin itse asiassa 1970-luvun lopulla, jolloin tein Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitokselle seminaariesitelmiini jazzimprovisointia käsitteleviä analyyseni. Tämänäköiset improvisointianalyysit olivat ilmeisesti tuolloin musiikkitieteen laitoksella uusia asioita eivätkä ne saaneet hyvää vastakaikua. Näin kerran Härmäläisen osakunnan jazzillassa Heikki Sarmannon, jolle hänen silloinen vaimonsa – Eeva Sarmanto – esitteli minut. Kerroin Heikille asiasta. Sovimme myös tapaamisen. Tapaamisessamme Heikki Sarmanto katsoi analyyseni ja totesi, että ”näin tehdään suuressa maailmassa”. Se antoi uskoa työni mielekkyyteen. Heikki – alalla kaiken nähneenä – on aina tukenut minua ja valanut uskoa näissä musiikkiin liittyvissä asioissa. Hänellä on aina ollut aikaa tapaamisille ja keskusteluille. Suuri kiitos Heikki Sarmannelle. Ilman Heikkiä ja hänen kanssaan käytyjä lukuisia keskusteluja ja häneltä saamaani aineistoa tätä tutkimus ei olisi ainakaan tämän kaltainen.

Tutustuin Seppo ”Paroni” Paakkunaiseen henkilökohtaisesti vuonna 1998 käydessäni hänen kotonaan Järvenpäässä ja sopiessani haastatteluajankohtaa. Paroni suhtautui heti asiaan vakavasti – mutta ei tosikkomaisesti. Haastattelut tehtiin Paronin studiolla Kellokoskella, jossa olen sittemmin käynyt tarpeen mukaan täydentämässä ja syventämässä tietoja. Paronilla on niin ikään aina ollut aikaa, jos minulla siihen on ollut tarvetta. Paronin Ritva-vaimo on ollut tässä systeemissä mukana koko ajan. Kiitos Seppo ”Paroni” Paakkunaiselle ja Ritva Paakkunaiselle kaikesta aineistosta, maukkaista kahvihetkestä, antoisista keskusteluista ja ajastanne.

Tutustuin Eero Koivistoiseen henkilökohtaisesti vuonna 1998, jolloin haastattelin häntä tätä tutkimusta varten. Mieleeni jäi tuolloin avoin, energinen, nuorekas, ystävällinen, uusiutuva ja luova jazzmuusikko, joka on ollut käytännöllisesti katsoen kaikessa mukana.

Ilpo Saastamoiseen tutustuin 1970-luvun alkupuolella. Pyysin Iljalta, joksi häntä kutsutaan, tuolloin myös kitaratunteja. Ei onnistunut, sillä Ilja muutti Kajaaniin. Tein sittemmin vuonna 1984 Keiteleellä häntä käsittelevän haastattelun, joka on mukana myös tässä tutkimuksessa. Kiitos Eero Koivistoiselle ja Ilpo Saastamoiselle.

Haluan kiittää myös Oulaisten kaupungin kirjastotyöntekijöitä, jotka ovat jaksaneet auttaa minua. Oulaisten kirjaston kautta olen saanut monia levy- ja kirjatoivomuksiani tätä tutkimusta varten. Erityiskiitos lankeaa tästä aina ystävälliselle Aila Krookille.

Lopuksi kiitän vaimoani Seija-Annelia sekä 11-vuotiasta lastani, Juliaa. Teiltä on löytynyt koko ajan ymmärtämystä. Olette jaksaneet odottaa väitöskirjan jälkeistä perheen yhteistä aikaa. Olen luvannut siivota työpöytäni ja -huoneeni perin pohjin kaikesta ”turhasta” roinasta sitten kun väitöskirjani on valmis. Toivon tämän olevan alkua myös jollekin uudelle.

Oulaisissa 9. joulukuuta 2011

Vesa Liukko

English Summary

Modal Jazz in Finland in the 1960's and 1970's

The Founding Structure

Modal jazz was born in the United States. At the end of 1950s, musicians began to look for a new way of thinking in jazz alongside the traditional chordal thinking. Modal jazz was one way of new expression in those days. There were four reasons which contributed to a shift from chordal thinking to modal thinking. Firstly, the Miles Davis Sextet and its *Kind of Blue* album (1959) essentially established the effect of modality on jazz. Secondly, George Russell and his book *"The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization"* also stimulated a transition in the modal direction. Thirdly, the fusion of rock and jazz increased the practice of scales in jazz. Fourthly, "world music" began to flow into jazz. This phenomenon increased modal thinking in jazz and expanded it through the influences of foreign cultures.

This study is divided into four larger parts. The first part (I, The Founding Structure) is based on the premise of the phenomenon, an American background. This part is based largely on my licentiate thesis *"From chordal thinking to modal thinking: a change in jazz"* (1989). The second part (II) is an interview part of Finnish musicians and the third part (III) is an analyzing part of the works of Finnish musicians. I have interviewed Ilpo Saastamoinen, Eero Koivistoinen, Heikki Sarmanto and Seppo Paakkunainen between the years 1984–2010. The interview of Saastamoinen goes into the background information in this dissertation. Sarmanto, Koivistoinen and Paakkunainen are the first Finnish jazz musicians who studied at the Berklee College of Music in the United States. The selections of analyzes are based mainly on the works of Sarmanto and Paakkunainen. I also analyze certain works of Koivistoinen. The Conclusions constitute the fourth (IV) larger section of this work.

In this study there are two problems which relate closely to each other. First, I'll try to seek an answer to when music is tonal, and when it's modal. Another key problem is how the surface structure and deep structure in the works deal with each other. By surface structures, I mean identified structures, such as used tones, used arpeggios, scales, melodic motives etc. By deep structure, I mean that foundation which the structures of surface structures are based on. Texture does not always reveal all the deep structure of the material. The relationships of surface and deep structure become realised through an analysis of the works. An essential research problem is to describe the way of thinking before the shift (chordal thinking) and after that (modal thinking). In this case, it is useful to examine the problem from two aspects. The first stage is a theoretical one. In my licentiate thesis, this perspective is based on American source material. The theoretical aspect of this study is also based largely on this American issue and literary sources of Paakkunainen. Paakkunainen studied in mid-1970 in Boston (at Berklee School of Music) and he gave this source to me for this study. This source has been updated later in the source material.

David Baker, Jerry Coker and George Russell are the essential persons of that time. We can find that they present in their literary source an essential theoretical material in jazz. Naturally, I refer in relevant contexts to Graz (*Jazz Forschung/Jazz Research*). Baker's influence reaches the theoretical literature, but also the composition of the basic traditions. Baker's ideas seem essentially to be reduced to the book *Jazz Improvisation (A Comprehensive Method of Study for All Players)*. Coker's works – for instance, *Improvising Jazz*, *Listening to Jazz*, *Patterns for Jazz* and *Complete Method for Improvisation* – are classic works in general. These Coker's works handle theoretically, methodically and even analytically jazz compositions. Russell's role is unquestionable in the road of modal jazz. Russell's "lydian" book *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* is important in its own field. That book opened new directions in modal jazz. That Russell's book was an opportunity in the field of creative music and in pedagogy. In this context, I refer also to Graz research: *Jazz Forschung/Jazz Research*. The research of Graz is apparent in my own through one Gonda's article. Gonda processes for the problem of tonality in new jazz at that time. Gonda's article handles chord-scale relationships both in functional harmony and non-functional context.

After these classic works, there has been written newer literature. This newer literature correlates very well with these classical works of Baker, Coker and Russell which I have mentioned. At the same time, these newer works confirm the value of these classic works. For example, I can mention Mark Levine's *The Jazz Theory Book* (1995) and Andre Jaffe's *Jazz Harmony* (1996). I have also mentioned Frank Gambale (1994), and Tom Kolb (2001) as focusing towards scale-based thinking to connect with one another. There are books which orient towards different styles of music: for instance blues, rock, jazz. For example, Robben Ford (1992 and 1993) has clearly expressed different things based on blues: from chord-scales relationships to stretchings of blue notes and to other special features of blues. I can mention also, for instance, John Canabes (2009) in the context of blues rhythm. Eric Boell (1991) has an interesting analysis of a collection of various musicians: Robben Ford, George Benson, Larry Carlton, Pat Martino, John Scofield, Steve Lukather and so on.

Also, in Finland, there has been an educational approach for improvisation in rhythm music. For example Ilpo Saastamoinen (1974), Nono Söderberg (1994), Harri Louhensuo (2006) and Jarmo Hynninen (2006). Ari Poutiainen (2009) has done a dissertation which handles the fingerings in jazz violin.

From the point of view of the 21st century, Ashley Kahn has described in his book *Kind of Blue*, modal jazz, in general, it's backgrounds, key persons, and the birth of modal jazz in the United States of America. Kahn's book contains much the opinions of the musicians at that time. These opinions are valid research material in ethnomusicology. I have expressed also these emic opinions in this dissertation.

In Finland

Interviews (Chapter II) clearly showed that an American background was the soil for the entry of modal jazz in Finland, for example, Miles Davis's Sextet *Kind of Blue* record, George Russell's role, rock and jazz fusion and the flow of

“world music” in jazz. Russell’s courses in Finland with the applications and the doctrines of Berklee College of Music created a strong modal thinking and its development. Moreover Russell’s theoretical arguments, for example, overtones, were able to convince the Lydian conception of use. Kaj Backlund taught Russell’s system at Pop & Jazz Music Institute (Oulunkylän pop/jazz musiikkiopisto) in the years 1973–1974 in Helsinki. The name of that course was *Theoretical Improvisation*. Also, at the University of Helsinki Saastamoinen taught an analysis of improvisation during the autumn season in 1973. Based on analysis (III chapter) we can answer that the emic information of the interviews is valid. The starting point for modal jazz in Finland is strongly based on an American foundation. The research results show that this acculturation with modal jazz in Finland has also obtained its own forms.

Heikki Sarmanto is the first Finnish jazz musician who has studied at Berklee College of Music, in Boston. The research material shows that Sarmanto used richly the traditional church modes, namely modes. Sarmanto has applied Russell’s system in some respects. Sarmanto is also characterized by the use of a spectrum of colors in the idea. According to this he has many colors in the spectrum of the scales, which he can necessary use as in one scale or a part of the scale. This phenomenon has an analogue to Russell’s basic philosophy. Sarmanto may also use the common spectrum of many scales of colors at the same time, as in his *New Hope Jazz Mass*. Sarmanto may also provide certain guidelines for improvisation musicians. He may write for improvisation parts certain chord-mode relationships. These connections seem often to have a clear analogy to an American background. Sarmanto also uses heavily the tradition of blues in his works: for example in *Finland (Suomi)*.

Seppo Paakkunainen studied the mid-1970s at the Berklee School of Music. People got through him more of a new essential material which dealt with chord-scale relationships. I have analysed this material in this study. Starting points of Paakkunainen are based on an American basis which he has expanded to different directions. Paakkunainen has used clearly also Russell’s characteristics: for instance, in *Nunnu*. A kind of modal clustering technique is also apparent in *Nunnu*.

Eero Koivistoinen has also studied at the Berklee School of Music. He has taken his own direction from Miles Davis, Davis’ sextet and *Kind of Blue* album have given a strong influence to Koivistoinen and to his way of modal thinking. Instead, Russell’s role and activities have been further away from him. The way of modal thinking of Koivistoinen, Sarmanto and Paakkunainen are large. Koivistoinen noticed soon that a musical material of one mode did not satisfy him. He requires more notes to a basic mode: for instance, diatonic passing tones, chromatic passing tones, auxiliary or embellishing notes and so on. Koivistoinen uses also a kind of pedal point in his work. This is apparent, for example, in Sarmanto’s *Magic Song*, which Koivistoinen has arranged.

Coda

The name of modal jazz originates from medieval church keys, ie modes. Style features expanded later in different musical directions and traditions and they gave also new forms. Modal jazz settled down in Finland during the 1960s and

took more visible forms during the late 1960s and during the 1970s. The American model expanded in Finland and it took new directions including, among others, the modal features of Finno-Ugric Peoples.

What is the idea of modal jazz, and how has it differed from the traditional chord-based way of thinking? The central element is the harmony of jazz and especially it's re-evaluation. While jazz from New Orleans style to bebop had been built upon functional harmony, the new way of thinking aimed more at a horizontality. Generally, musicians did not leave functionality totally. The backbone of modal jazz was often the chord structure which musicians sought to expand, and sometimes to replace chord-scales relationships through the "colors of chords". Especially during the first period of modal jazz, there were certain similarities between the chord and scales types. When the scale began to replace the function of a chord, the amount of the chords decreased. At the same time, musicians began to interpret the rules of traditional functional harmony more broadly.

Musicians got more freedom and responsibility because modal jazz did not include familiar chord progressions. Musicians had to invent grander melodies that were suitable for the foundation structure. The horizontal character of the melody was pronounced and the durations on the improvisations became longer. The solos resembled more and more the musicians, and solos became in a way their own compositions. The improvisers were the centers of the musical events.

This research's results show that the harmonic movement of modal jazz is in general low or lower than in the compositions which use traditional functional harmony. The logic of the tonal centers of modal jazz differs in general from the tonal centers of functional harmony. The basic principle is to study chord-scale relationships which allow the individual freedom of movement. This type of chord-scale relationships' review and analysis will expand also the awareness of musicians and it will give more material for horizontal expression.

Sisältö

Kiitokset.....	3
English Summary	5
I LÄHTÖKOHDAT	11
1. Teoria ja metodi	12
2. Modaalisen/skaalapohjaisen muutoksen yhdysvaltalaiset taustatekijät	20
2.1 Miles Davisin sekstetin Kind of Blue -levy	20
2.2 George Russellin lyydinen järjestelmä	23
2.3 Rock- ja jazzperinteinen fuusio	33
2.4 ”Maailmanmusiikin” virtaaminen jazziin	34
3. Käsitteet	36
3.1 Yleiset käsitteet	36
3.2 Sointujen merkintätapa ja sointujen laadut	37
3.3 Sointujen laajentaminen ja värittäminen	42
3.4 Sointupohjaisen ajattelutavan määrittely	44
3.5 Skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan määrittely	45
3.6 Lisää teoreettisia lähtökohtia	47
3.7 Mallikuvioajattelu	48
3.8 Blues: jazzin selkäranka	49
3.9 Keskeiset skaalapohjaiseen näkökulmaan perustuvat lähestymis- tavat: a) Funktionaalisten moodien käyttötapa; b) Russellin teoreettinen lähestymistapa; c) Horisontaalisen tendenssin mukainen sointusäveliin sidoksissa oleva asteikkojen käyttötapa	51
4. Säveltämisen perustraditiot Yhdysvalloissa	57
4.1 Vertikaaliset sävellykset	57
4.2 Horisontaaliset sävellykset	58
4.3 Horisontaalis-vertikaaliset sävellykset	59
5. Tavallisimmat jazzissa käytetyt skaalat ja niiden typologia	59
5.1 Moodit, niiden käyttö ja muita huomioita	60
5.2 Jazzmolliasteikko	61
5.3 Harmoninen molliasteikko	61
5.4 Muita tavallisimpia asteikkoja ja niiden käyttötapoja	63
5.5 Bluesasteikko	63
5.6 Pentatoninen asteikko	66
5.7 Dim- ja kokosävelasteikko sekä preferenssiasteikkojen tarkasteluperiaate	67
6. Ted Peasen näkökulma	74
6.1 Funktionaalisten moodien näkökulma	79
6.2 I asteen mollisoinnun toonikallinen funktio (näytteet 7–10):	81
6.3 II ja IV asteiden sointujen ja asteikkojen välisiä suhteita (näytteet 11–16)	82
6.4 Muita sointujen ja asteikkojen välisiä suhteita (näytteet 17–23):	83
6.5 Dominanttiseptimityyppisiin sointuihin orientoituneet sointujen ja skaalojen suhteet	86
6.6 Validominanttien ja asteikkojen välisiä loogisia suhteita	90
6.7 Pentatoninen asteikko	92
7. All The Things You Are: kaksi erilaista lähestymistapaa	93

II MODAALISEN JAZZIN PIONEERIT SUOMESSA	95
1. Ilpo Saastamoisen näkemyksiä.....	95
2. Eero Koivistoinen näkemyksiä.....	108
3. Heikki Sarmannon näkemyksiä.....	118
4. Seppo Paakkunaisen näkemyksiä.....	125
III ANALYYSIOSUUS	141
1. Heikki Sarmanto.....	141
1.1 Flowers in the Water	141
1.2 Taikalaulu/Magic Song	147
1.3 Running.....	149
1.4 Jai Guru Dev: taustalla värispektrijatus	152
1.5 Ibiza.....	154
1.6 Run.....	157
1.7 Muy Bonita Ciudad.....	159
1.8 Stops and Runs.....	161
1.9 New Hope Jazz Mass: modaalisten värien spektri	164
1.10 Suomi	172
2. Seppo Paakkunainen	225
2.1 Onpa tietty tiettyssäni	225
2.2 Dálvi duoddar luohiti (Talvitunturin joikha)	229
2.3 Läksin koista kulkemahan, veräjiltä vieremähän	239
2.4 Nunnu	241
2.5 Lagrimas para Lars	285
2.6 Äimän itku.....	289
2.7 Modaaliset miniatyyrit.....	292
2.8 Agarra.....	294
2.9 Rái' do luohiti.....	296
IV JOHTOPÄÄTELMÄ.....	323
1. Sointupohjaisesta modaaliseen	323
1.1 Modaalisen jazzin ulottuvuuksia	323
2. Erilaisia käsityksiä Suomessa.....	324
3. Uuden ajattelutavan omaksuminen	327
4. Uuden ajattelutavan merkitys	328
4.1 Codetta.....	329
LÄHTEET	333
I Yksityiskokoelmat	333
II Haastattelut.....	333
III Painamattomat lähteet.....	333
IV Painetut lähteet.....	334

I LÄHTÖKOHDAT

Modaalinen jazz syntyi Yhdysvalloissa. Jazz on vielä verraten nuori ja nopeasti kehittyvä musiikin laji, jossa päätyylisuunnat ovat muuttuneet 1900-luvulla vuosisadan alusta lähtien 1970–1980-luvuille asti keskimäärin kymmenen vuoden välein.¹ 1950-luvun lopulla jazz oli tullut Yhdysvalloissa siihen pisteeseen, että kaivattiin uusia ajattelutapoja ja ilmaisumuotoja perinteisen sointupohjaisen eli funktiharmonisen ajattelutavan rinnalle. Modaalinen jazz oli eräs tuon ajan uusi ajattelutapa ja ilmaisumuoto.

Ajattelutavan muutosta edisti keskeisesti neljä tekijää. Ensiksi, Miles Davisin sekstetin *Kind of Blue* -levyn (1959) vaikutus vakiinnutti modaalista ajattelutapaa oleellisesti jazziin. Toiseksi, George Russell ja hänen *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* -teoksensa stimuloivat siirtymistä modaalisen ajattelutavan suuntaan. Kolmanneksi, jo 1960-luvulla rock- ja jazzperinteiden kohtaaminen lisäsi skaalojen käyttötendenssiä jazzin alueella. Tämän seurauksena syntyi rockjazz, joka ajan kuluessa on saanut erilaisia ilmaisumuotoja. Neljäs asteikkojen käyttötendenssiä lisäävä tekijä oli se, että jazz- ja rockmuusikot tutustuivat 1960–1970-lukujen aikana muutamien vieraiden kulttuurialueiden tapaan muodostaa pitkäkaarisia modaalisia melodioita. Näin ”maailmanmusiikki” virtasi jazziin.

Tämä tutkimus kuvaa modaalisen jazzin tuloa Suomeen 1960-luvun jälkipuolella sekä modaalisen ajattelutavan leviämistä ja ilmenemismuotoja Suomessa pääasiallisesti 1970–1980-lukujen aikana. Peruslähtökohta Suomessa sijoittuu 1970-luvulle. Olen haastatellut Eero Koivistoista, Ilpo Saastamoista, Seppo ”Paroni” Paakkunaista ja Heikki Sarmantoa. Näiden haastattelujen kautta olen saanut arvokasta kulttuurin sisäistä, eemistä, aineistoa. Haastattelujen kautta saadun informaation lisäksi Koivistoisen, Paakkunaisen ja Sarmannon tietyt modaalistyyppiset teokset muodostuvat keskeisiksi analyysin kohteiksi tässä tutkimuksessa. Tutkimuksessa esiintyvät 1980-luvun näytteet – ja tätä myöhemmältä ajalta olevat näytteet – osoittavat siten puolestaan modaalisen ajattelutavan kehityskaarta Suomessa näiden säveltäjien keskuudessa. Tutkimukseni ei ole kronologinen historiallinen yleiskartoitus kaikista modaalista ajattelutapaa soveltavista yhtyeistä/muusikoista Suomessa, joskin haastatteluosion yhteydessä myös tämä puoli tulee tietyiltä osin esille.

1 Ajankohta on rajattu 1970–1980-luvulle siksi, että 1960-luvun jälkipuoli sekä 1970–1980-luku on myös tämän tutkimuksen keskeinen ajankohta.

Pekka Jalkanen on osoittanut väitöskirjassaan *Alaska, Bombay ja Billy Boy* (1989), että jazzkulttuurin murros oli Helsingissä 1920-luvulla ”akkulturaatioilmiö, jossa afroamerikkalaisesta kulttuuriperinteestä lähtenyt jazz levisi suomalaisiin pintakerrostumiin, – joko syrjäytti ne tai sulautui niihin ja osittain suomalaistui”.² Jo tämän perusteella on luontevaa muodostaa hypoteesi, jonka mukaan modaalinen ajattelutapa levisi myös Suomeen. Pysin tutkimuksellani vastaamaan ongelmaan ”Miten modaalinen ajattelutapa levisi Suomeen ja millainen on tämän ajattelutavan sisältö tietyillä jazzgenren alueilla”. Tämän kautta voi kuvata myös tämän ajattelutavan suhdetta esimerkiksi kansanmusiikin modaalisuuteen. Tutkimukseni on siis luonteeltaan sekä peruskartoitus että tulkinta.

1. Teoria ja metodi

Tutkimusongelma

Tämä tutkimus jakaantuu neljään laajempaan osaan. Aluksi käsittelem suomalaisen modaalisen jazzin amerikkalaista taustaa, johon olen aiemmin paneutunut lissensiaatintyössäni *Sointupohjaisesta skaalapohjaiseen: ajattelutavan muutos jazzissa* (1989). Modaalisen ajattelutavan leviäminen ja vastaanotto Suomessa muodostavat toisen ja kolmannen laajemman kokonaisuuden. Nämä osiot perustuvat keskeisesti suomalaisten muusikkojen haastatteluihin ja teosten analyysiin. Olen tehnyt Ilpo Saastamoista, Eero Koivistoista, Heikki Sarmantoa ja Seppo Paakkunaista käsittelevät haastattelut vuosien 1984–2010 välillä. Heistä Saastamoisen haastatteluosuus on ensisijaisesti taustoittava. Sitä vastoin Sarmanto, Koivistoinen ja Paakkunainen ovat ensimmäisiä suomalaisia jazzmuusikkoja, jotka ovat opiskelleet modaalisen jazzin ytimessä, Berklee College of Musicissa Yhdysvalloissa. Analyysivalinnat pohjautuvatkin keskeisesti Sarmannon ja Paakkunaisen laajaan tuotantoon, joista olen tuonut esille edustavia näytteitä. Myös Koivistoinen tuotannosta on näytteitä. Johtopäätelmiä-luku muodostaa neljännen laajemman kokonaisuuden.

Tähän tutkimukseen liittyy kaksi toisiinsa läheisesti liittyvää ongelmaa. Ensiksikin etsin vastausta siihen, milloin musiikki on syytä katsoa tonaaliseksi, milloin modaaliseksi. Tässä yhteydessä myös funktionaalisuus tulee tarkastelun kohteeksi. Toinen keskeinen ongelma on se, miten teoksen pintarakenne ja syvärakenne suhtautuvat toisiinsa.

Pintarakenteella tarkoitan teoksen havaittuja struktuureja: käytettyjä säveliä, arpeggioita, asteikkoja, melodisia motiiveja jne. Teoksella syvärakenne ymmärtäänsä sitä melodista, harmonista ja rytmistä perustaa, johon teoksen pintarakenteen struktuurit perustuvat. Pintarakenne ei aina välttämättä paljasta kaikkea syvärakenteen materiaalia. Esimerkiksi muusikolla saattaa olla teoksen syvärakenteessa tietty asteikkomateriaali, jonka kaikki sävelet eivät esiinny aina melodian tuottamisessa. Hän voi siis välttää tiettyjen sävelten esille tuomista tai hän käyttää niitä säästeliäästi. Pinta- ja syvärakenteen suhteet konkretisoituvat yksityiskohtaisemmin ja konkreettisesti teosanalyysien yhteydessä.

2 Jalkanen 1989, 8.

Tämän tutkimuksen pinta- ja syvärakenteiden välisillä suhteilla ja käsitteillä on tiettyä sukulaisuutta paljon käytettyyn *Schenker-analyysiin*. Siinä erotellaan kolme tasoa, pinta-, keski- ja syvätaaso, ja teoksia tarkastellaan näiden kolmen seikan keskinäisten suhteiden ja vuorovaikutusten perusteella. Pintarakenteen tärkeimmät tekijät ja ominaispiirteet ovat yleensä kuulijan välittömästi koettavissa. Keskirakenteessa on tapahtunut jo varsin huomattavia pelkistyksiä. Viimeisen pelkistyksen jälkeen jää jäljelle perusrakenne.³

Varsinainen tutkimusongelma syntyy jazzteosten ajattelutapojen kuvaamisesta ennen ajattelutavan muutosta (sointupohjainen) ja sen jälkeen (modaalinen). Tällöin tutkimusongelmaa on hedelmällistä tarkastella erityisesti kahdesta näkökulmasta. Ensimmäinen vaihe on teoreettinen. Se perustuu keskeisesti kyseessä olevan ajan yhdysvaltalaisperäisiin kirjallisiin lähteisiin, erityisesti David Bakerin, George Russellin, Jerry Cokerin, Mike Ihden, Joe Passin, John Coltranen ja muutaman muun ajatuksiin. Ydinajatus on, että teoksen pinta- ja syvärakennetta tarkastellaan esiintyvien sävelten *kongruenssiperiaatteen* valossa. Käsite tarkoittaa sitä, että teoksen sointujen sävelet ja käytetyn asteikkomateriaalin sävelet korreloivat mahdollisimman hyvin keskenään. Toisin sanoen, käytetty asteikkokokonaisuus sisältää mahdollisimman monta, parhaassa tapauksessa kaikki soinnun sävelet. Ihannekongruenssi syntyy silloin, kun soinnun sävelet sisältävät myös kaikki asteikon sävelet: esimerkiksi laajennettujen sointujen tai muunnosointujen yhteydessä.⁴

Kongruenssiperiaatteen yhteydessä otan esille käsitteen *komplementaarinen* eli täydentävä. Tällä tarkoitan sitä, että melodian ja harmonian sävelet täydentävät ainakin osittain toisiaan.⁵ Esimerkiksi pentatonisen asteikon mukainen melodia sisältää usein sointumuotoja, joissa käytetään myös muita kuin kyseessä olevan pentatonisen asteikon säveliä.

Bakerin, Cokerin ja Russellin kirjallisessa tuotannossa esitetään oleellinen yhdysvaltalainen jazzteoreettinen aines, joten kyseiset henkilöt esiintyvät keskeisesti teoreettisen mallin muodostamisvaiheen yhteydessä. Luonnollisesti tuon ajan kansainväliseen – erityisesti Grazin jazztutkimukseen – viitataan asiaankuuluvissa yhteyksissä. Käsitteiseni mukaan ajan henki ei ole tummentanut näitä käsitteitä vielääkään. Onhan tämäntyyppisillä tonaalisuudella ja modaalisuudella käsittelevillä musiikkiteoreettisilla perusasioilla taipumus säilyä elinkelpoisina pitkään.

Sointu- ja skaalapohjaisen ajattelutavan mukaisista improvisaatioista on tutkimustuloksia, jotka perustuvat mm. John Coltranen, Joe Passin, Miles Davisin, Steve Khanin, Larry Carltonin ja George Bensonin näytteisiin.⁶ Näiden tutkimustulosten perusteella erityisesti Coltranen *Giant Steps* - ja Passin *Django*-teokset edustavat (bebop-tyylin) sointupohjaista ajattelutapaa, joskin *Giant Steps* sisältää aika ajoin myös tilapäistä skaalapohjaiseen ajattelutapaan orientoitumistakin. Khanin *Footprints*, Carltonin *Whispering Pines* sekä Bensonin *So What* edustavat puolestaan skaalapohjaista lähestymistä. Näissä skaalapohjaisen ajattelutavan mukaisissa teoksissa harmoninen rytmi on hidas. Tämä sallii improvisoijalle huomattavasti enemmän va-

3 Ks. esim. Rothgeb–Väisänen 1979, 154. Schenker-analyysi.

4 Ks. esim. Liukko 1989, 10, alaviite 1.

5 Ks. esim. Liukko 1989, 11 ja siinä erityisesti Steve Khanin *Footprints* -teoksen 3. choruksen 1–2 tahdit.

6 Esim. Liukko 1989.

pautta ja liikkuma-alaa kuin harmonisen rytmin ollessa nopea. Nämä tutkimustulokset osoittavat, että tällöin muusikolla on käytössään ikään kuin asteikkojen värien spektri, josta hän voi valita haluamansa asteikon koloriteetin kulloisenkin tilanteen mukaan. Loppupäätelmä on se, että erityisesti Yhdysvalloissa – jazzin keskuksessa – 1950-luvun loppu ja 1960-luku muodostavat taitekohdan jazzteosten tonaalisten ongelmien uudelleenarvioimiselle ja ajattelutavan muutokselle. Jazz sisälsi silloin uusia aineksia perinteisen sointupohjaisen ajattelutavan rinnalla niin näkyvästi, että voidaan puhua ajattelutavan muutoksesta: sointupohjaisesta skaalapohjaiseen.⁷

Teoreettinen perusta sointujen ja skaalojen välisistä keskinäisistä suhteista täydentyy ainutlaatuisella suomalaisen modaalisen jazzin ”primaarimateriaalilla”, Seppo ”Paroni” Paakkunaisen Berklee-opintojen muistiinpanoilla. Paakkunainen opiskeli 1970-luvun puolivälissä Yhdysvalloissa, Bostonissa, Berklee College of Music -instituutissa. Hän luovutti *Big Band Score and Analyze* -kurssilla saamaansa materiaalia haastatteluni yhteydessä minulle tätä tutkimusta varten.

Tutkimustulosten perusteella on mielenkiintoista seurata, miten yhdysvaltalais-peräinen teoreettinen malli ja käytäntö kulkevat käsi kädessä Suomessa tutkimuksessa esitettyjen teosten kautta.

Tutkimuskirjallisuus

Valtaosa jazziin liittyvästä kirjallisuudesta on ollut improvisoinnin oppikirjoja, jotka perehdyttävät instrumentin hallintaan. On olemassa myös lukuisia yksittäisille soittimille tarkoitettuja yleisluontoisia perusharjoitelmia, joista muusikko voi muokata oman persoonallisen ilmaisutapansa. Tekijöistä mainittakoon mm. David Baker, Jerry Coker, George Russell, Joe Pass, Mike Ihde, Ramon Ricker, William Leavitt, John Mehegan, Andy McGhee, Jamey Aebersold ja monet muut.⁸

David Bakerin säteilyvoima yltää teoreettisen kirjallisuuden lisäksi keskeisesti jazzin säveltämisen perustraditioihin. Bakerin ajatukset – erityisesti tämän tutkimuksen viitekehystä ajatellen – näyttävät pelkistyvän alan teoksessa *Jazz Improvisation (A Comprehensive Method of Study for All Players)*. Tämä teos tulee tietyiltä osin tarkastelun kohteeksi myös tässä tutkimuksessa: erityisesti säveltämisen perustraditiot Yhdysvalloissa. Myös muissa tarvittavissa yhteyksissä viitataan Bakeriin, esimerkiksi Ted Peasen sointu-skaala-suhteita käsitellessäni. Baker on suorittanut myös lukuisia improvisointianalyysyjä, jotka koskevat yksityisten henkilöiden tyylipiirteitä: esim. Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollins jne.⁹ Edellä mainittujen henkilöiden tyylipiirteiden yksityiskohtainen luonnehdinta ei ole tämän tutkimuksen primääri tarkoitus, joskin esimerkiksi Davisin ja Coltranen improvisointiesimerkit antavat tiettyä tietoa näiden henkilöiden tyylipiirteistä.

7 Käytän tässä tutkimuksessa skaalapohjainen-termiä myös modaalinen-termin synonyyminä. Onhan modaalinen asteikko myös skaala.

8 Ks. sisällysluettelo. Koska pääsoittimeni on kitara, tuon esille tässä yhteydessä mm. kitara-kirjallisuutta. Seuraavat henkilöt ovat luoneet kitaralle oppikirjoja, joista eräät teokset ovat ainakin jossain määrin myös teoreettisin perustein varustettuja: Mickey Baker, B.B. King, Ralph Denyer, Ted Greene, Mike Ihde, William Leavitt, Joe Pass & Bill Thrasher, Howard Roberts, Ilpo Saastamoinen, Attila Zoller jne.

9 Mm. seuraavat Bakerin analyysit ovat keskeisiä: Jazz Style of Miles Davis 1980b, Jazz Style of John Coltrane 1980a, Jazz Style of Sonny Rollins 1980c ja Jazz Style of Clifford Brown 1982.

Jerry Coker on toinen keskeinen henkilö jazzin teoreettisella ja pedagogisella alueella. Cokerin teokset – *Improvising Jazz*, *Listening to Jazz*, *Patterns for Jazz* ja *Complete Method for Improvisation* – ovat klassisia yleistekstejä, jotka porautuvat teoreettisesti, metodisesti, ja jopa analyttisesti jazzsävellyksiin ja improvisointiin. Erityisesti Cokerin *Improvising Jazz* -teos tulee oleellisilta osin tarkastelun kohteeksi tässä tutkimuksessa. Teos luo validia pohjaa erityisesti sointujen ja skaalojen välisten suhteiden tarkastelulle, ns. sointu-skaala-suhteille, joita tulen analysoimaan hyvinkin yksityiskohtaisesti tässä tutkimuksessa.

George Russellin merkitys skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan tien viitoittajana on kiistaton. Russellin lyydiseen järjestelmään perustuva teos *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* on omalla sarallaan tärkeä modaalisen ajattelutavan suunnannäyttäjä – mahdollisuus – sekä luovan musiikin alueella että pedagogisesti. Russellin ajatuksilla on ollut oleellinen vaikutus skaalojen käytön lisääntymiseen jazzperinteessä. Russell vakiinnutti niin ikään uusia käsitteitä jazzterminologiaan ja jazzin käytäntöön. Russellin lähtökohtaa, merkitystä ja perusnäkemystä selvitetään I osan 2.2-luvussa erikseen.

Eräät muutkin henkilöt esiintyvät merkittävän kirjallisen osuutensa takia jazzin luomista kuvaavan yleisen mallin muodostamisvaiheessa. Näistä mainittakoon mm. Jamey Aebersold, Mike Ihde, William Leavitt, John Mehegan, Andy McGehee ja Joe Pass. Esim. Aebersoldin kirjallisessa tuotannossa 1970-luvulta lähtien on käsitelty ja muokattu sointujen ja skaalojen välisiä suhteita. Niissä sointu-skaala-pedagogiikka on ollut keskeisesti esillä.¹⁰

Itävallan Grazissa kootut jazztutkimusten julkaisut ovat ilmestyneet 1970-luvun alussa *Jazz Forschung /Jazz Research* -kirjasarjana. Viitataan Grazin tutkimuksiin niissä yhteyksissä, joissa on yhtymäkohtia jazzin muutokseen: sointupohjaisesta skaalapohjaiseen/modaaliseen. Erityisesti eräs Gondan artikkeli, joka käsittelee tonaalisuuden ongelmaa silloisessa uudemmassa jazzissa, saa oman mainintansa myös tämän luvun yhteydessä.¹¹ Gondan ottaa artikkelissaan esille käsitteen improvisaatioasteikko. Hän ehdottaa artikkelissaan improvisaatioasteikkojen käyttöä myös hyvinkin funktioharmonisiin sointukulkuihin. Tämä näkökulma voidaan tulkita mielestäni johdonmukaisesti kahdesta perspektiivistä. Ensimmäinen on se, että asteikot ilmaisevat oman logiikkansa mukaisesti sointujen tonaalisia liikkeitä funktioharmonisesti. Toinen näkemys on se, että asteikot ilmaisevat tiettyjen sointujen väriä, vaikka sointujen liikkeet eivät noudattaisikaan funktioharmonian lakeja. Jälkimmäisellä tulkinnalla on tietty analogia mm. Cokerin ja Russellin näkökulmiin siinä mielessä, että muusikko valitsee preferenssinsä mukaan sointu-skaala-suhteen. Sointujen ja skaalojen suhteet eivät aina ole Cokerilla ja Gondalla yksi yhteen -yhteneväisiä. Gondan näkemyksellä on analogia myös Russellin siinä mielessä, että Gondan ehdottamat improvisaatioasteikot – jotka siis ilmaisevat kulloistakin soinnun väriä – voivat toimia sekä funktioharmonisessa että ei-funktionaalisessa yhteydessä. Russellin sointu-skaala-suhteiden tarkastelu, johon palaan I osan 2.2-luvussa, lähtee kuitenkin eri näkökulmasta.

¹⁰ Ks. sisällysluettelo.

¹¹ *Jazz Forschung/Jazz Research* 3/4, 1971/72. Artikkelin nimi on Problems of Tonality and Function in Modern Jazz Improvisation, 194–205.

Näiden mainittujen klassikkoteosten on jälkeen kirjoitettu uudempaa kirjallisuutta, joka raamittuu luontevasti tämän tutkimusasetelman kannalta edellä lueteltuihin klassisiin yleisteoksiin. Samalla nämä uudemmat teokset vahvistavat edellä mainittujen klassikkoteosten validiutta ja arvoa.

Esimerkiksi Mark Levine (1995) on käsitellyt kokonaisvaltaisesti jazzin teoreettista perustaa ja käytäntöä. Levinen määritelmä modaalista jazzista on seuraava:

”Hyvä määritelmä modaalille jazzille on ’muutamia sointuja, enemmän tilaa’. Termi tuli käyttöön pian Miles Davisin *Kind of Blue* -levyn (1959) julkistamisen jälkeen.¹²

Levine on laajentanut tietyllä tavalla – esim. Bakeriin nähden – skaalojen lukumäärää ja niiden käyttöä eri sointuihin: mm. skaalojen modusten käyttö. Levine käsittelee myös sointujen ja skaalojen välisiä suhteita perinteisiin funktioharmoniaan sovellettuna. Esimerkkinä mainittakoon mm. *Stella By Starlight* -näyte, jossa kunhunkin sointuun on kirjoitettu oma skaalansa.¹³ Sointu-skaala-suhteisiin viitataan myöhemmin useissa kohdin sointujen ja skaalojen välisten analyysien yhteydessä tämän tutkimuksen I luvussa.

Levine toteaa – aivan oikein – että 1950- ja 1960-lukujen aikana jazzissa tapahtui suhteellisesti ottaen samanlainen musiikillinen vallankumous kuin bebopissa tapahtui 1940-luvulla. Tällöin jazzmuusikot alkoivat ajatella horisontaalisesti (skaalojen termein) yhtä paljon kuin vertikaalisestikin (sointujen termein).¹⁴

Andre Jaffe (1996) näkökulma modaalisesta jazzista on saman suuntainen kuin Levinellä. Jaffe viittaa mieluusti mm. Miles Davisin ja Bill Evansin (*Kind of Blue* -levy), John Coltraneen (*My Favorite Things*) ja Dave Brubeckiin (*Time Out/Take Five*). Jaffe tuo myös esille sen, että varsinkin modaalisen tyylin alku oli reaktio bebop- ja myöhäisbebop-tyyliin ankaralle kurinalaisuudelle ja vapauden puutteelle improvisaatioissa. Samassa yhteydessä hän toteaa modaalisesta jazzista seuraavaa:

”Modaalinen tyyli – – sallii muusikolle enemmän tilaa kehittää ajatuksiaan sointuihin perustuvan kontekstin ulkopuolella. – – on tärkeää, että eteneminen (progression) pysyy yksinkertaisena ja repetitiivisenä.”¹⁵

Jaffe nostaa esille modaalisen jazzin yhteydessä *Kind of Blue* -levyn ja muiden edellä mainitseminsa levyjen lisäksi mm. Herbie Hancockin *Maiden Voyage* -teoksen.¹⁶

Esimerkiksi Frank Gambale (1994) on käsitellyt skaalapohjaista ajattelutapaa sekä sointujen ja skaalojen välisiä suhteita selkeästi mm. perinteisten moodien kautta.¹⁷ Tämän lisäksi Gambale on konkretisoinut myös muita sointujen ja asteikkojen välisiä suhteita: mm. lyydis-miksolyydisen moodin ja superlokrisen asteikon käyttöä. Superlokrisen asteikon sävelmateriaali on sama kuin jazzmolliasteikonkin. Jazzmolli-analyysiin – kuten muihinkin sointu-skaala-analyysyihin – palataan yksityiskohtaisemmin mm. I osan 6. luvussa.

12 Levine 1995, 29. Liukon käännös.

13 Levine 1995, 120. Vrt. myös Russell 1959 sekä tämän tutkimuksen I osan 2.2 ja 7. luku.

14 Levine 1995, 31. Vrt. myös Kahn 2009 sekä tämän tutkimuksen I osan 2. luku.

15 Jaffe 1996, 32. Liukon käännös.

16 Jaffe 1996, 119.

17 Gambale 1994, 33–44.

Tom Kolbin (2001) käsitys moodien käytöstä korreloi yhdensuuntaisesti mm. Gambalen näkemykseen. Kolbin teoreettinen näkemys sisältää käsitteen *parent scale* (emoasteikko). Kolbin *parent scale* -termi (emoasteikko) viittaa siihen perusasteikon sävelmateriaaliin, josta moodit on johdettu. Kolbin käsitys tulee esille selkeästi seuraavasta:

”Termi *parent scale* – – viittaa siihen duuriasteikkoon, josta moodit on johdettu. Esimerkiksi C-duuriasteikko on D-doorisen moodin *parent*-asteikko [emoasteikko], C-duuriasteikko on myös E-fryygisen, F-lyydisen, G-miksolyydin moodin *parent*-asteikko [emoasteikko] jne.”¹⁸

Syvärakenteessa *parent scale* -termin perusajatus on saman suuntainen kuin myöhemmin tässä tutkimuksessa esiin tulevan Russellin perusajatus, joskin pintarakenteessa erot ovat näkyviä. Kolbin lähtökohta on duuriasteikko, Russellin lyydininen moodi. Käytän *parent scale* -termistä myös Kolbin yhteydessä nimitystä *emoasteikko*. Tällöin asiayhteydestä selviää, onko kysymyksessä Russellin vai Kolbin mukaan määritelty emoasteikko.

Frank Haunschild (1997) on käsitellyt *The New Harmony Book* -teoksessaan mm. sointujen ja asteikkojen välisiä suhteita hyvinkin näkyvästi. Hänen näkemyksensä eräs keskeinen lähtökohta linkittyy hyvin myös tässä tutkimuksessa esiin tulevaan funktionaalisten moodien käyttötapaan. Haunschildin mukaan ”jooninen systeemi” on hyvä lähtökohta siihen, että soinnut voidaan esittää skaalojen muodossa.¹⁹ Tällä näkemyksellä on analogiaa mm. edellä mainitun Kolbin näkemyksen kanssa.

Mark E. Bolingin (1993) teoksessa *The Jazz Theory Book* tarkastellaan mm. jazzin sointustruktuureja laajennettuine ja muunnesointuineen, sointujen ja skaalojen välisiä loogisia suhteita sekä jazzin sointukulkuja. Boling käsittelee sointukulkuja sekä perinteisen funktioharmonian mukaisesti että ei-funktionaalisesti. Modaaliset sävellykset ovat omana kategorianaan.

David Liebman (1991) kiinnittää huomiota teoksessaan *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* niin ikään huomiota samantyyliisiin asioihin kuin esim. Boling ja Haunschild. Liebman esittää lisäksi mm. modaalisen lähestymisen yhteydessä erilaisia korvaavuusvaihteitoja perusmoodille. Nämä lisäävät ilmaisun värispektriä. Liebmaniin tullaan viittaamaan asiaankuuluvissa yhteyksissä.

Bill Dobbinsin (1986) lähtökohta on hyvä tuoda myös esille jazzin melodian ja analyysin tarkastelussa. Dobbins kiinnittää huomiota kirjassaan *Jazz Arranging and Composing, a Linear Approach* mm. seuraaviin asioihin:

- ”(1) Sointuarpeggiot ja liike sointuäänestä toiseen
- (2) Skaalat tai skaalojen osat
- (3) Melodinen liike puoliaskelin
- (4) Kunkin nuotin suhde melodiassa säestävään sointuun”.²⁰

Tällä näkökulma linkittyy hyvin tämän tutkimuksen pinta- ja syvärakenteiden välisiin tarkasteluihin.

18 Kolb 2001, 6. Liukon käännös.

19 Haunschild 1997, 69–71. Haunschild käyttää tästä termiä ”The Ionian System”.

20 Dobbins 1986, 10. Liukon käännös. Dobbins tarkastelee tässä D-mollibluesia, jossa hän käyttää modaalisia asteikkoja: doorinen, lyydis-miksolyydinen, altered-asteikko ja bluesasteikko. Asteikkojen rakenteisiin palataan myöhemmin.

Skaaloihin tai skaalapohjaiseen näkemykseen perustuvia teoksia, jotka ankkuroituivat johonkin musiikin tyyliin – esim. blues, rock, jazz – on lukuisia.²¹ Bluesin alueelta mm. Robben Ford (1992 ja 1993) on tuonut selkeästi esille bluesiin perustuvia keskeisiä asioita eri muodoissaan: sointu-skaala-suhteista alkaen bluenuottien erilaisiin venytyksiin ja muihin bluesin erityisominaisuuksiin saakka.²² Bluesin rytmin käsitteystä mainittakoon esim. John Ganabes (2009).²³ Hän paneutuu blueskitaran rytmisiin asioihin. Eric Boellilla (1991) on mielenkiintoinen analyysikokoelma eri muusikoiden ilmaisusta: mm. George Benson, Larry Carlton, Robben Ford, John Scofield, Pat Martino, Lee Ritenour, Steve Lukather jne.²⁴

Myös suomalaisessa alan kirjallisuudessa on käsitelty rytmimusiikin improvisointia, pedagogiikkaa ja harmoniaa: mm. Ilpo Saastamoinen (1974), Kaj Backlund (1983), Nono Söderberg (1994), Max Tabell (2004), Harri Louhensuo (2006), Jarmo Hynninen (2006) sekä Ari Poutiainen (2009).

Saastamoisen *Kitarakirja* antaa käytännöllisen yleiskatsauksen mm. sointu- ja skaalapohjaisesta improvisoinnista.²⁵ Kaj Backlundilta (1983) on ilmestynyt teos *Improvisointi pop/jazzmusiikissa*. Backlund käsittelee siinä mm. sointuja kolmisointumuuodoista alkaen laajennettuihin sointuihin saakka, sointujen merkintätapoja, melodian suhdetta sointuihin, asteikkoja sekä sointujen ja asteikkojen välisiä, fraseerausta sekä vertikaalista ja horisontaalista ajattelua. Backlundilta on ilmestynyt myös tähän asiaan liittyvä työkirja *Improvisointi pop/jazzmusiikissa, Harjoitus ja työkirja*.²⁶ Nämä kirjat niveltyvät myös omalta osaltaan tämän tutkimuksen kirjallisuusaineistoksi. Söderbergin *Rockroots*-kirja on niin ikään käytäntöön orientoinut teos, jossa blues- ja countryperinteiden lisäksi tuodaan esille myös mm. kirkkosävellajeihin perustuvaa improvisointia.²⁷ Max Tabellin (2004) *Jazzmusiikin harmonia* jakautuu kolmeen päälukuun. Ensimmäinen pääluku käsittelee funktionaalista harmoniaa, toinen pääluku modaalista harmoniaa ja kolmas pääluku muita harmonisia ilmiöitä. Tabellin oppikirjamainen teos antaa päivitettyä tietoa edellä mainituista asioista. Louhensuon *Blues Station* -kirja orientoituu nimensä mukaan erityisesti blues- ja countryperinteisiin.²⁸ Hynnisen *Rhythm & Blues Workshop* antaa muusikolle improvisointi-ideoita.²⁹ Kirja sisältää myös skaalapohjaista lähestymistä eri muodoissaan. Ari Poutiainen on tutkinut väitöskirjassaan erityisesti jazzviulun sormitusstrategiaa. Poutiaisen väitöskirjan nimi on *Stringprovisation, A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*.³⁰

Jukka Haavisto (1991) on kirjoittanut suomalaisesta jazzista historiallisen yleiskatsauksen. Haaviston teos on nimeltään *Puuvillapelloilta kaskimaille, Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Kirjassa, joka ei sisällä teosanalyysijä, käsitellään jazzin vaiheita Suomessa 1920-luvulta 1980-luvun lopulle asti. Myös Erkki Melakosken (1970)

21 Ks. sisällysluettelo.

22 Esim. Ford 1992a, 1992b ja 1993.

23 Ganabes 2009.

24 Boell 1991.

25 Saastamoinen 1974.

26 Backlund 1983a ja 1983b.

27 Söderberg 1994.

28 Louhensuo 2006.

29 Hynninen 2006.

30 Poutiainen, 2009.

toimittamassa *Rytmimusiikki*-kirjassa käsitellään jazzia maailmalla ja mm. jazzin funktiota tanssimusiikkina Suomessa. Olli Hämeen (1949) *Rytmin voittokulku* -teos käsitteli aikansa rytmimusiikkia verbaalisten kuvausten lisäksi myös mm. sovituksellisesta näkökulmasta.

Pekka Jalkasen (1989) väitöskirjassa *Alaska, Bombay ja Billy Boy* pääidea on esittää musiikkianalyysin avulla suomalaisen jazzin pioneerivaiheen tyylihistoria ja sen kulttuurinen tulkinta.

2000-luvun historiaperspektiivistä katsoen Ashley Kahn on kuvannut *Kind of Blue* -teoksessaan modaalisen jazzin syntyvaiheiden taustoja, keskeisiä henkilöitä ja modaalisen jazzin syntyä Yhdysvalloissa. Kirja sisältää runsaasti kyseessä olevan ajan muusikoiden näkemyksiä, jotka ovat validia etnomusikologista tutkimusaineistoa. Nämä näkökulmat tulevat tietyiltä osin tarkastelun kohteeksi erityisesti tämän tutkimuksen I osan 2. luvussa.³¹

Perinteisesti yleisin ja nopein tie jazzin luomisessa on kulkenut siten, että muusikko on tutustunut mahdollisimman moniin arvostettujen muusikkojen sävellyksiin ja improvisaatioihin. Nämä antavat nopeasti luotettavan kuvan esim. kyseisen tyyli-suunnan normistosta ja mahdollisista poikkeamisista. Sävellysten ja improvisaatioiden kuuntelu auttavat tässä niin muusikkoa kuin myös tutkijaa.

Teosten nuotinnukset muodostavat oman tärkeän alueensa kirjalliseen muotoon saatetusta materiaalista. Esimerkit kertovat luonnollisesti murto-osan elävästä luomistapahtumasta. Ne kertovat hyvin vähän äänen väreistä, fraseerauksesta, dynamiikan vaihteluista, puhumattakaan sosiaalisesta tilanteesta. Nuottiesimerkkien pohjalta tapahtunut asioiden jäsentäminen ja analysointi antavat kuitenkin luotettavan pohjan teosten tonaalisten ja rakenteellisen ongelmien tarkastelulle ja siten teoreettista viitekehystä kuvaavan mallin operationalisoimiselle.

Pinta- ja syvärakenteiden välisiä suhteita käsittelevästä kirjallisuudesta mainittakoon vielä Henry Martinin (2001) teos *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Martin käyttää teosten harmoniaa tarkastellessaan termejä aktuaalinen taso, ensimmäinen strukturaalinen taso, toinen strukturaalinen taso jne.³² Aktuaalisella tasolla Martin tarkoittaa käytettyä sointukulkua. Esim. bluesissa käytetty sointukulku on aktuaalinen taso. Ensimmäisen strukturaalinen taso muodostuu bluesin tonaalisista keskuksista, tilapäisistäkin. Toinen strukturaalinen taso on teoksen pääsävel-laji (tonaalinen keskus). Martin käyttää tätä periaatetta esimerkkinä myös mm. *Autumn Leaves* - ja *Giant Steps* -teoksien harmonian analyysiin. Hänen mukaansa melodian muodostus perustuu pitkälle varsinkin bebop-kaudella sointukulkuihin, joilla on yhteys myös eurooppalaiseen taidemusiikkitraditioon. Martin käsittelee edellä mainittuun taustaan nojautuen erityisesti Parkerin melodisia struktuureja, tematiikkaa, melodisia motiiveja ja tämän tyyppisiä asioita.³³ Martin toteaa melodian muodostuksen ja harmonian välisistä suhteista seuraavaa:

”Ei ole olennaista tutkia kaikkia äänenkuljetukseen liittyviä yksityiskohtia yhä kasvavan kirjallisuuden suhteen Schenkerin analyysistä nykypäivään mutta on hyvä kiinnittää huomiota näihin asioihin ja muihin aspekteihin laaja-alaisessa struktuurissa

31 Ks. Kahn 2009.

32 Martin 2001, 9–14.

33 Martin 2001.

–. Äänenkuljetus perustuu analyysissä pääasiallisesti harmoniaan ja laaja-alaisesti tonaalisiin sointukulkuihin: se osoittaa kuinka tonaaliset sävellykset ovat yhteydessä harmonisiin struktuureihin –.”³⁴

Tästä voidaan nostaa esille esimerkiksi se, että Martin käsittelee bebopissa mm. laajennetun soinnun säveliä ja muunnosäveliä melodianmuodostuksen elementteinä.³⁵

2. Modaalisen/skaalapohjaisen muutoksen yhdysvaltalaiset taustatekijät

2.1 Miles Davisin sekstetin *Kind of Blue* -levy

Erityisesti 1950-luvun jälkipuoliskolla yhdysvaltalaisen jazzin muutamat taiteilijat alkoivat etsiä uusia ajattelu- ja ilmaisutapoja perinteisen sointupohjaisen ajattelutavan rinnalle. Ensimmäisiä kertoja tämä uusi ajattelutapa ilmeni vahvasti Miles Davisin sekstetin *Kind of Blue* -levyllä (1959), jossa modaalinen ajattelutapa on halitsevasti esillä. Mm. Jerry Coker on todennut levyn merkityksestä seuraavaa:

”Levyn ainutlaatuisuus piilee siinä tosiasiassa, että kaikki levyllä olevat kappaleet ovat modaalisia teoksia. Tämä oli uutta jazzissa ennen tuota päivämäärää. – Davisin ryhmä soitti teoksia, jotka perustuivat muutamalle keskiajan moodeille. Harmoniaa ja rytmistä säestystä lisättiin. Doorinen moodi, jonka Davisin LP herätti uudelleen henkiin, oli noista keskiajan moodeista laajimmin käytetty.”³⁶

Jimmy Cobb, yhtyeen rumpali kertoo puolestaan *Kind of Blue* -levyn merkityksestä, että se toimi musiikillisena esikuvana monille muusikoille. Cobb kertoo seuraavaa:

”Kun homma oli tehty, kuuntelimme sitä ja kävimme jutut läpi – ja se kuulosti niin kivalta studiossa – ja onnistui hyvin levyllä. Minä sanoin: ’Hitto! Sehän kuulostaa hyvältä.’ Mutta sitten siitä tuli jotain erikoista musiikillisessa mielessä – monet alkoivat kuunnella musiikkia tuon levyn kautta, ja aika monet kaverit alkoivat soittaa jazzia tuon levyn pohjalta. Aika monet tulivat lisäksi kertomaan, että he olivat kuluttaneet tuon levyn puhki kolmeen tai neljään kertaan.”³⁷

Tätä aiemminkin mm. Davisin sekstetti oli soittanut jo modaalisesti. Davisin sekstetin *Milestones*-teos, joka on levytetty huhtikuussa vuonna 1958, liikkuu kahden tonaalisen keskuksen alueella. Esimerkiksi Ian Carr pitää nimenomaan *Milestonesia* tuolloisen jazzin urauurtavimpia teoksena. Hänen perustelunsa käyvät ilmi seuraavasta:

”Nimikappale ’*Milestones*’ oli yhtyeen kehityksen kannalta kaikkein urauurtavin. Alun kuusitoista tahtia perustuvat G-molliseitsemään, joka viittaa F-duuriin tai dooriseen asteikkoon; toiset kuusitoista tahtia perustuvat A-molliseitsemään, joka viittaa C-duuriin tai aioliseen sävellajiin. Viimeiset kahdeksan tahtia palaavat ensin mainittuun asteikkoon. Koko kappale perustuu siis kahteen eri asteikkoon, ja har-

34 Martin 2001, 21. Liukon käännös.

35 Martin 2001, 21.

36 Coker 1978, 54. Liukon käännös.

37 Carr 1986, 134.

monia on pikemminkin koristeellinen kuin funktionaalinen. Toisin sanoen kun asteikko on esitetty, niin sen nuoteista voi poimia sointuja; soinnut voivat siis vaihtua kun asteikko (ja sävellaji) säilyy.”³⁸

Ashley Kahn pelkistää modaalisen jazzin ytimen ja jazzin tonaalisen kehityksen seuraavasti:

”Modaalinen jazz oli erilaista, koska sen säveltämisessä päämääränä palveli yksinkertaisempi lähestymistapa. Suhteessa jazzin saavuttamaan monimutkaisuuteen ja älyllisyyteen kyseessä oli askel taaksepäin. Tyyllisuunta tuntui kyseenalaistavan jazzin kehityksen ensin bebopiksi ja siitä eteenpäin.”³⁹

Kosketinsoittaja ja jazztoimittaja Ben Sidranin näkemys sointukulkujen soittamiseen on Kahnin mukaan seuraava: ”Sointukulkujen soittaminen oli merkki eleganssista.”⁴⁰

Edellä mainittuun Sidranin kommenttiin liittyen George Russell kertoo Davisin halunneen myös tätä samaa sulokkuutta. Mutta miksi?

”Kun kysyin häneltä 40-luvulla, mitä musiikkia hän soittaa, hän sanoi haluavansa oppia kaikki sointukulut. Se kuulosti minusta naurettavalta. Milesinhan osasi jo soittaa kaikki sointukulut.”⁴¹

Russell aavisti, että Davisin halu oppia soittamaan kaikki sointukulut oli vertauskuvallisesti sanoen ainoastaan jäävuoren huippu. Davisin intressi näytti ulottuvan vahvasti myös tämän jäävuoren pinnan alle. Tämä johti lopulta Davisin modaalisuuden alueelle. Russell kertoo asiasta näin:

”Tulkitsin asian niin, että Miles yritti ilmaista haluavansa löytää uuden tavan suhtautua sointuihin. Ja pohdinta siitä, miten tämä uusi tapa saavutettaisiin, ei jättänyt häntä rauhaan. Juttelin Milesin kanssa moodeista jo 40-luvun lopulla ja minua ihmetytti, mikä häntä jarruttaa. Kunnes kuulin *‘So Whatin’*, jonka myötä oivalsin hänen jo käyttävän metodia.”⁴²

Barry Kernfeld on kiinnittänyt huomiota siihen, että tämä 1950-luvun lopulla syntynyt modaalinen jazz ei ollut puhdasta modaalista musiikkia. Kahn kirjoittaa Kernfeldin näkökulmasta seuraavasti:

”– – ankarien modaalisten sääntöjen äärellä monet jazzsolistit menivät ennaltamäärätyn skaalan ulkopuolelle osuen näin niihin bluesahtaviin nuotteihin, jotka olivat sisäsyntyinen osa sointupohjaista jazzia. Jopa yleensä hyvin kaidalla modaalisella polulla viihtyneet muusikot kuten Miles ja Coltrane vihjailevat sooloissaan sointukulkuihin.”⁴³

Mitkä piirteet sitten erottivat modaalisen jazzin näkyvimmin aikaisemmasta sointupohjaisesta jazzista? Ensimmäinen yleispiirre on tempojen hidastuminen. Toinen piirre on harmonisen rytmien hidastuminen: soinnut vaihtuvat harvemmin. Näiden yhteisvaikutuksena soolojen kestot pitenevät. Tällöin improvisoijille jää enemmän vastuuta hyvän itsenäisen melodian muodostamisesta. Eiväthän perinteiset sointu-

38 Carr 1986, 116–117.

39 Kahn 2009, 79. Edellä mainittu Kahnin tulkinta korreloi itse asiassa suoraan lisensiaattityöni tutkimuspäätelmiin, Liukko 1989.

40 Kahn 2009, 79.

41 Kahn 2009, 79.

42 Kahn 2009, 79.

43 Kahn 2009, 79.

kulut määrää enää aikaisemmassa määrin melodianmuodostusta. Kahnin näkökulma pidemmistä sooloista ja solistista, josta tulee entistä enemmän säveltäjä, on seuraava:

”Kun jazzsävellyksissä perinteikkäät 32:n (balladeissa) ja 12:n (blueseissa) tahdin rakenteet eivät enää kahlehtineet, solisteilla oli vapaus keksiä kappale uudelleen niin monta kertaa kuin tarinan kertominen kesti. Teoriassa oli kyse siitä, että soinnut eivät enää määrittäneetkään melodiaa, sooloistakin tuli oma kappaleensa ja improvisoijasta säveltäjä. Modaalisen jazzin solisti oli todellakin luovan hetken hallitsija ja kuningas.”⁴⁴

Pitkät soolot eivät tietenkään olleet itsetarkoitus vaan mahdollisuus. Soolon pituus riippui kulloinkin henkilön persoonallisuudesta ja kontekstiyhteydestä. Asiaa voidaan kuvata Davisin esimerkillä, jota Gil Evans muistelee hiukan sarkastisesti näin:

”Kun Miles kerran tuli takaisin kiertueelta, kysyin miten hommat olivat menneet. Hän vastasi: ’Hyvin. Coltrane soitti 50 chorusta, Cannonball 46 ja minä kaksi.’”⁴⁵

Modaalinen jazz -nimitys näyttää juontuvan keskiajalta peräisin olevista kirkkosävellajeista eli moodeista.⁴⁶ Uusia skaaloja etsittiin myös monelta eri taholta. Kosketinsoittaja Josef Zawinul muistelee asiaa esimerkiksi Coltranen, monien puupuhaltajien ja trumpetistien osalta seuraavasti:

”Coltranen soittama skaalapohjainen materiaali on pitkälti peräisin Nicolas Slonimskyn *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* -teoksesta. Suurin osa puupuhaltajista ja trumpetisteista soitti suoraan erilaisista viuluoppaista ja esimerkiksi [Carl] Czernyn asteikkokirjasta.”⁴⁷

Davis – ja hänen sekstettinsä – oli tämän uuden genren eturintamassa. Davis on kertonut 1950-luvun lopulla modaalisen jazzin kokonaisvaltaisesta otteesta seuraavaa. Kuvauksessa havainnollistetaan modaalisuutta ympäröivään todellisuuteen hyvinkin konkreettisesti.

”Soitimme Ravelin tapaan vain pianon valkoisilla koskettimilla [yleinen tapa kuvailla sävellajia]...Se oli ajan henki...Ihan kuin kaikki maailman arkkitehdit olisivat yhtäkkiä alkaneet piirtää pelkkiä ympyrän muotoisia rakennuksia, tiedäthän, Frank Lloyd Wrightin tyyliin. Aivan kuin kaikki kollegat olisivat alkaneet samaan aikaan nojata kohti samaa tyyliä.”⁴⁸

Davisin tiimissä henkilöiden erilaiset luonteenpiirteet ja erilaiset visiot täydensivät toinen toisiaan. Vaikka esimerkiksi henkilökemiat Bill Evansin kanssa saattoivat poiketa pintarakenteessa toisistaan, syvärakenteessa löytyi yhteinen nimittäjä: molemmat olivat kiinnostuneita myös klassisesta musiikkiperinteestä. Kahn kertoo seuraavaa:

”Vastakkaisista luonteenpiirteistään huolimatta Davis ja Evans olivat musiikillisia löytöretkeilijöitä, joita yhdistivät samansukuiset intohimot ja visiot. Heidän korvisaan jazz ja klassinen musiikki olivat samaan jokeen johtavia puroja.”⁴⁹

44 Kahn 2009, 80.

45 Kahn 2009, 80.

46 Ks. esim. Kahn 2009, 81.

47 Kahn 2009, 82.

48 Kahn 2009, 83.

49 Kahn 2009, 85.

Francis Taylor, joka oli Davisin silloinen tyttöystävä – ja sittemmin vaimo – muistaa, miten kotona soivat ”tauotta Hatšaturjan, Ravel, Brahms ja vastaavat”.⁵⁰ Myös eräs Evansin tyttöystävä muistaa Evansin päivittäisistä toimista seuraavaa:

”Hän soitti ensin klassista musiikkia...Rahmaninovia, Beethovenia ja Bachia. Jonkin ajan päästä hän ajautui jazzin pariin hyvin luontevasti.”⁵¹

Kind of Blue -levy on kiistatta merkittävä virstanpylväs jazzin historiassa. Tätä visiota tukien Kahn on todennut, että ”Davis oli – Coltranen ja muun sekstetin kanssa – tämän kokeilevan aallon etujoukoissa ja tulisi vielä äänittämään modaalisen jazzin julkilausuman valion, *Kind of Bluen*”.⁵²

liro Rantalan näkökulma on yhdensuuntainen edellä mainitun Kahnin näkemyksen kanssa. Rantala kertoo *Kind of Blue* -levyn olevan alallaan keskeinen merkkipaalu erityisesti siksi, että levyllä on oivallettu ”vähemmän on enemmän” -periaatteen kantovoima:

”*Kind of Blue* -levytys on cool jazzin raamattu. Se on harvinaisen onnistunut levytys siksi, että se onnistuu välttämään jazzlevyjen perisyntin eli liikaa ideoita, säveliä ja tilua. *Kind of Bluessa* toteutetaan yhtä ideaa, joka oli silloin vielä uusi ja mullistava. Siksi se toimii.”⁵³

Pian tämän jälkeen modaalinen ajattelutapa tuli jazzin keskeiseksi osaksi Yhdysvalloissa ja sittemmin myös muualla maailmassa.

2.2 George Russellin lyhyinen järjestelmä

Toinen tärkeä asteikkojen käyttöä stimuloiva heräte oli tuolloin Miles Davisin sekstetin *Kind of Blue* -levyn lisäksi George Russellin teos *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Sen vaikutuksesta jazzissa tapahtui siirtymistä sointupohjaisesta ajattelutavasta modaalisen/skaalapohjaisen ajattelutavan suuntaan.

Russellin lyhyiseen järjestelmään perustuva ajattelutapa ei ole hänen mukaansa oikeastaan systeemi vaan mieluummin mahdollisuuksien näkökulma, josta muusikko voi valita kulloinkin parhaaksi katsomansa ratkaisun. Skaalavalinnat voidaan suorittaa sekä yksityisiin sointuihin nähden vertikaalisessa yhteydessä että laajemmassa horisontaalisessa yhteydessä. Russell kuvaa asiaa seuraavasti:

”Ei ole sääntöjä että tee näin tai älä tee näin. Se ei ole (siksi) systeemi vaan mieluummin tonaalisuuden näkökulma tai filosofia, josta opiskelija voi valita, toivottavasti, oman näkökulmansa. Opiskelija pyritään tekemään tietoiseksi koko sointua (vertikaalinen elementti) ympäröivästä kromaattisesta sijainnista tai tonaalisesta keskuksesta (horisontaalinen elementti). – – tämän tiedostaminen auttaa opiskelijaa käsittelemään ja ymmärtämään (älykkäästi) koko kromaattista universumia.”⁵⁴

50 Kahn 2009, 85.

51 Kahn 2009, 85.

52 Kahn 2009, 83. Vrt. myös esim. *Impressions*-teoksen merkitys Koivistoista käsittelevän haastattelun yhteydessä II luvussa.

53 Rantala 2011, 351.

54 Russell 1959, 1. Liukon käännös. Russellin järjestelmän yksityiskohtainen selostaminen vaatisi kokonaan oman laajan tutkimuksensa. Siksi käsittelen tässä yhteydessä vain Russellin lähtökohtaa, hänen keskeistä peruskäsitteistöään ja merkitystään modaalisen/skaalapohjaisen ajattelutavan käytössä pääasiallisesti siltä osin kuin asialla on validia merkitystä tämän tutkimuksen analyysien ymmärtämisessä.

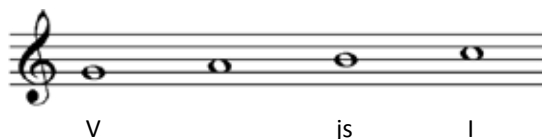
Tonaalinen keskus ja lyydisen moodin oikeutus

Russell lähtee liikkeelle siitä, että soinnun perussäveleltä alkava duuriasteikko ei täysin tyydytä toonika(kolmi)soinnun perusväriä.⁵⁵

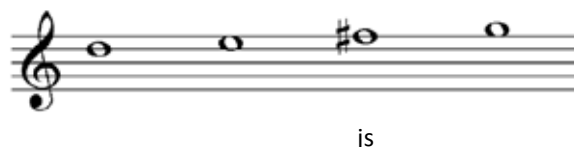
Russellin mukaan kyseessä olevan duuriasteikon sävelmateriaali ilmentää itse asiasa kahta tonaliteettia, joita hän tarkastelee duuriasteikon kahden tetrakordin kautta. Esimerkiksi C-duuriasteikon ensimmäinen tetrakordi (c, d, e, f) purkautuu Russellin näkemyksen mukaan F-duuritonalityettiin, sillä e-sävel on F-duuriasteikon, F-duuritonalityetin johtosävel (js).



C-duuriasteikon toinen tetrakordi on (g, a, B, c). Se esittää Russellin systeemissä V-I-kulkua C-sävellajissa. Tällöin B-sävel on johtosävel (js).



Edellä mainittu tetrakordi (g, a, B, c) on myös G-duuriasteikon ensimmäinen tetrakordi. Russellin mielestä tämä G-duuriasteikon ensimmäinen tetrakordi (g, a, B, c) soi hyvin C-soinnun kanssa. G-duuriasteikon toinen tetrakordi (d, e, fis, g) purkautuu säveleen, joka sijaitsee kvinttiä c-säveltä korkeammalla. Tämä tetrakordi on Russellin näkemyksen mukaan sopivampi C-soinnun kanssa kuin C-duuriasteikon ensimmäinen tetrakordi (c, d, e, f).



Russellin perusteeksi tonaalisen keskuksen määrittelemiseksi on se, että tonaalinen keskus on kvartti-intervallin ylempi sävel/sointu ja kvintti-intervallin alempi sävel/sointu.

Edellä mainittujen kuvauksien lisäksi Russell perustelee lyydisen moodin oikeutusta ja preferenssiä duuriasteikkoon nähden *yläsävel- ja kvinttisarjalla* seuraavasti:

”Lyydisellä asteikolla on duuriasteikkoa suurempi merkitys yläsävelsarjassa, sillä lyydin skaala on toonikaduuri-soinnun harmoninen edustaja. Siirryttäessä c-sävelestä ylöspäin kvinteittäin (yläsävelsarjan merkittävin harmoninen intervalli) fis-säveleen, vertikaalinen struktuuri sisältää lyydisen asteikon sävelet (c, g, d, a, e, B, fis). Duuri-soinnun pohjasäveleltä alkava lyydin skaala on läheisemmässä yhteydessä vertikaalisesti toonikasointuun kuin duuriasteikko harmonisena struktuurina. Soittaessamme kaikki seitsemän C-duuriasteikon säveltä yhtä aikaa asteikon

55 Tämän luvun kaikki näkemykset perustuvat Russellin teokseen, joten niitä ei välttämättä mainita jatkossa. Russell 1959, i.

neljäs sävel (f) näyttää muodostuvan (merge) harmonisen struktuurin tonaaliseksi keskukseksi.”⁵⁶

Russell summaa näkemyksensä periaatteeseen, jonka mukaan lyydinen moodi kokonaisuudessaan täyttää joonista moodia paremmin tonaalisen keskuksen vaatimuksen.

”Kvartti-intervallin esiintyminen duuriasteikon alemmassa struktuurissa jakaa asteikon kahteen tonaaliseen keskukseen; toinen sijaitsee duuriasteikon neljännellä asteella, toinen sen pohjasävelellä.”⁵⁷

Russellin mukaan soinnun perussäveleltä alkava lyydinen moodi korreloi siis parhaiten duurisoinnun perusvärin kanssa. Ero jooniseen moodiin tulee esille seuraavassa:

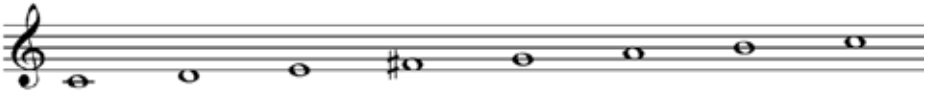
”Duuriasteikko purkautuu toonikaduorisointuunsa. Lyydinen skaala on toonikaduorisoinnun väri.”⁵⁸

Näillä perusteilla Russell todistaa lyydisen moodin prioriteettia jooniseen moodiin nähden perusduurin sointuvärin ollessa kysymyksessä. Tällöin siis erilaisilla asteikokorakenteilla ilmaistaan sointuväriä ja väri-nimitystä käytetään tässä merkityksessä.

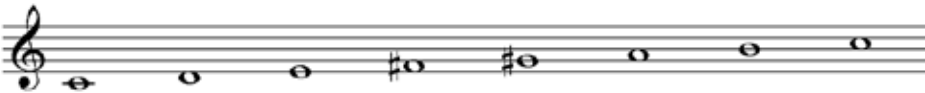
Russellin nimeämiä asteikkoja

Russell lähtee siitä, että lyydinen asteikko on yksi niistä kuudesta asteikosta, jotka muodostavat yhdessä lyydisen kromaattisen asteikon (A Lydian Chromatic Scale).

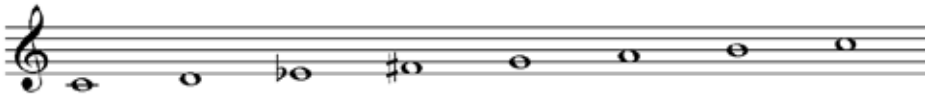
Lyydinen kromaattinen asteikko muodostuu siten, että seuraavat kuusi asteikkoa yhdistetään.⁵⁹ Käytän kaikista asteikoista myös suomenkielistä nimitystä/vastinetta. Mikäli vakiintunutta suomenkielistä termiä ei ole käytössä, nimeän termin.



The Lydian Scale/Lyydinen asteikko



The Lydian Augmented Scale/Lyydinen muunneasteikko



The Lydian Diminished Scale/ Lyydinen dim-asteikko

56 Russell 1959, ii. Liukon käännös.

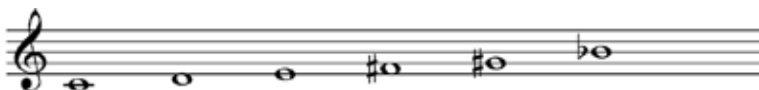
57 Russell 1959, ii. Liukon käännös.

58 Russell 1959, iv. Liukon käännös.

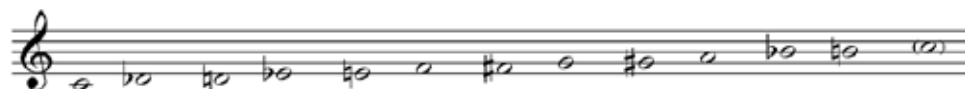
59 Russell 1959.



Auxiliary Diminished Scale/Dim-asteikko

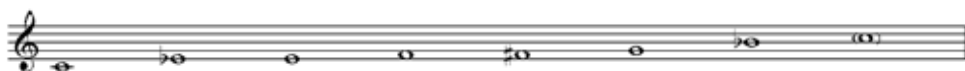


Auxiliary Augmented Scale/Kokosävelasteikko

Auxiliary Diminished Scale/Dim-asteikko (2. muoto)⁶⁰

The Lydian Chromatic Scale/Lyydinen kromaattinen asteikko

Russellin näkökulman mukaan lyydinen kromaattinen asteikko voi alkaa jokaiselta säveltasolta. Tämä asteikko on itse asiassa perinteinen kromaattinen asteikko. Lisäksi Russell on sisällyttänyt myös duuri- ja bluesasteikon lyydiseen kromaattiseen asteikkoon. Russellin bluesasteikkomuoto on seuraava:



C- bluesasteikko

Lisää Russellin käsitteitä

Russellin terminologian mukainen vertikaalinen ajattelu on sointusidonnaista. Jokaiseen sointuun määritellään erikseen asteikko, joka melodisesti ilmentää sointua. Russell käyttää tällaisesta lähestymistavasta nimitystä *vertikaalinen polymodaalisuus* (vertical polymodality). Sopivinta soinnun väriä, soundia, peittävää asteikkoa Russell nimittää *parent*-asteikoksi (parent scale), josta käytän suomenkielistä nimitystä *emoasteikko*. Edellisessä luvussa mainittuja kuutta ensimmäistä asteikkoa Russell käyttää vertikaalisessa yhteydessä. On aiheellista todeta se, että melodia – esimerkiksi sointuarpeggio – ei ole vertikaalinen vaan horisontaalinen elementti. Russellin terminologia on tässä mielessä hiukan harhaanjohtava, mutta hän operationaalistaa käsitteensä täysin selkeästi.

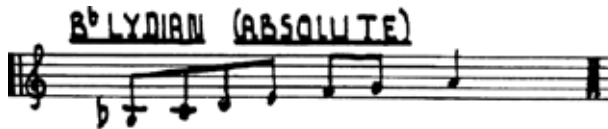
Horisontaalisuus

Russellin näkemyksen mukaan horisontaalinen ajattelutapa ei ole sidoksissa yksittäiseen sointuun vaan muusikko voi edetä mielessään konstruoimaansa tonaalista keskusta kohti ikään kuin välittämättä yksityisten vertikaalisten sointujen muodos-

⁶⁰ Mm. Tabell käyttää tämällyyisestä dim-asteikon II moduksesta, dim-asteikon 2. muodosta, nimitystä dominanttidimi-asteikko. Tabell 2004, 73.

tamista sointutehoista ja niiden muodostamista melodialinjoista. Kahden, neljän tai yhden tahdin päässä sijaitsevat tonaaliset keskuksen ovat yleisiä. Sävellaji voi olla niin ikään tonaalisena keskuksena. Esimerkiksi C-bluesin tonaalinen keskus voi pysyä koko ajan C-pääsävellajin piirissä. Russell käyttää duuri- ja bluesasteikkoja horisontaalisina asteikkoina. Russellin mukaan jokainen lyydynen kromaattinen asteikko sisältää kuusi vertikaalista ja kaksi horisontaalista asteikkoa.

Russellin terminologian mukaan melodiat voivat olla *ingoing*- tai *outgoing*-tyyppiä. Ingoing-melodiat muodostuvat asteikon äänistä absoluuttisesti (absolute) tai asteikon kromaattisista muunnoksista (chromatically enhanced). Absoluuttisesta ingoing-melodiasta voidaan ottaa seuraava Russellilta peräisin oleva näyte, jossa liikutaan absoluuttisesti B^b-lyydisen moodin sävelmateriaalissa.⁶¹



Kromaattisesti muunnettu ingoing-melodia näyttää puolestaan seuraavalta.⁶² Näyte perustuu B^b-lyydisen moodin sävelmateriaalille, jota kromaattiset lomasävelet (cis ja fis) täydentävät.



Vertikaaliset outgoing-tyyppiset melodiat muodostuvat lyydisen kromaattisen asteikon intervalleista. Seuraava Russellin esimerkinäyte edustaa F-lyydisen kromaattisen asteikon vertikaalista outgoing-tyyppistä melodiaa.⁶³



Horisontaalisessa melodia-ajattelussa pätevät samat määritelmät kuin vertikaalisessakin sovellettuna duuri- ja bluesasteikkoihin ja lyydyseen kromaattisen asteikkoon. Tonaalinen keskus muodostuu Russellin horisontaalisessa melodia-ajattelussa kahden tai useamman soinnun kokonaistendenssistä. Russell kutsuu horisontaalisia melodialajeja nimellä *horisontaalinen polymodaalisuus* (horizontal polymodality). *Horisontaalista ingoing*-tyyppistä ajattelua voidaan kuvata seuraavalla Russellin C-blues-näytteen katkelmalla, jossa liikutaan C-joonisen moodin sävelmateriaalissa.⁶⁴

61 Russell 1959, 21.

62 Russell 1959, 22.

63 Russell 1959, 25.

64 Russell 1959, 30. Vrt. myös esim. Martin 2001, 9–13.

Tonaalinen keskus pysyy koko ajan C-joonisen moodin alueella sointujen toimiessa väreittävässä tekijänä.



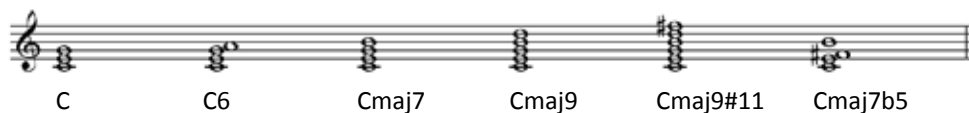
Horisontaalisesta *outgoing*-tyyppisestä lähestymistavasta voidaan esittää mm. Russellin *Stratusphunk*, jonka alku on esitetty seuraavassa näytteessä.⁶⁵



Melodian sävelmateriaali pysyy edellisessä *Stratusphunk*-näytteessä koko ajan F-lyydisen kromaattisen asteikon intervallien alueella. Melodia ei ole orientoitunut kuhunkin sointuun erikseen vaan F-keskeinen tonaalinen keskus toimii kiintopisteenä.

Emomoodin tuottamia sointuperheitä

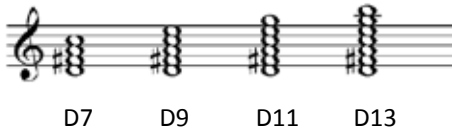
Russell johtaa lyydisen moodin pohjalta sointuperheitä, jotka ovat duurin, mollin ja dominanttiseptimisoinnun perusvärien osilta seuraavia. Lyydisen moodin ensimmäiseltä asteelta lähtevä asteikko (I modus) tuottaa seuraavan sointuperheen, jonka pohjana on perusduurin sointuväri:⁶⁶



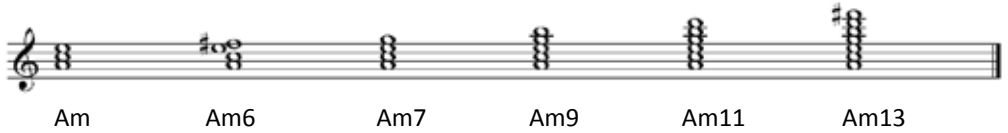
⁶⁵ Russell 1959, 36. Vrt. myös esim. Martin 2001, 9–13.

⁶⁶ Russell 1959, iv.

Lyydisen moodin toiselta asteelta lähtevä asteikko (II modus) tuottaa sointuperheen, jonka pohjana on dominanttiseptimimuotoisen soinnun perusväri.⁶⁷



Lyydisen moodin kuudennelta asteelta lähtevä asteikko (VI modus) antaa puolestaan perusmolliin perustuvan sointuväriperheen.⁶⁸



Seuraavassa esimerkkinäytteessä sovellan Russellin analyysinäkemystä, joka pohjautuu edellä esitettyyn näkökulmaan.⁶⁹ Emoasteikko on lyydinen moodi. Asteikkovalinnat pohjautuvat vertikaaliseen ingoing-tyyppiseen visioon. Tällöin siis kuhunkin sointuun valitaan asteikko, joka ilmaisee sointuväriä. Teoksen sointukulku korreloi *All the Things You Are* -teoksen kanssa. Analyysissa kulloisenkin asteikon kaikki sävelet eivät välttämättä esiinny pintarakenteessa.



Analyysi:

Ensimmäisen tahdin sävelmateriaali on Ab-lyydisen moodin kuudennelta säveleltä alkavan (VI modus) asteikon mukainen, toisen tahdin sävelmateriaali on vastaavasti Db-lyydisen moodin kuudennelta säveleltä alkavan (VI modus) asteikon mukainen.

1. tahti:



Fm7 Ab-lyydinen/VI

67 Russell 1959, iv.

68 Russell 1959, iv.

69 Russell 1959. Examples Using the Lydian Scale, 1.

2. tahti:



Bbm7 Db-lyydinen/VI

Kolmannessa tahdissa liikutaan Db-lyydisen moodin toiselta säveleltä alkavan (II modus) asteikon mukaisessa sävelmateriaalissa ja neljännessä tahdissa vuorostaan Ab-lyydisessä moodissa (I modus).

3. tahti:



Eb7 Db-lyydinen/II

4. tahti:



Abmaj7 Ab-lyydinen

Viides tahti ankkuroituu Db-lyydisen moodin (I modus) raamiin.

5. tahti:



Dbmaj7 Db-lyydinen

Kuudennessa tahdissa Dm7-soinnun kohta on luontevaa analysoida F-lyydisen moodin kuudennelta säveleltä alkavan (VI modus) asteikon mukaiseksi ja G7-soinnun kohta vastaavasti F-lyydisen moodin toiselta säveleltä alkavan (II modus) asteikon mukaan. Tässä G7-soinnun kohdassa pintarakenteessa käytetään ainoastaan yhtä moodin säveltä, g-säveltä.

6. tahti (alkupuoli):



Dm7 F-lyydinen/VI

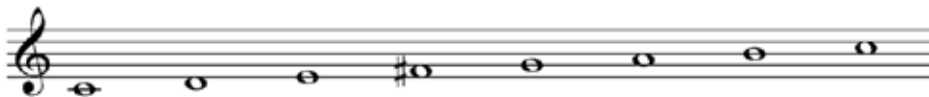
6. tahti (loppupuoli):



G7 F-lyydinen/II

Seitsemäs ja kahdeksas tahti noudattavat C-lyydisen moodin (I modus) sävelmateriaalia.

Tahdit 7–8:



Cmaj7 C-lyydinen

Tässä yhteydessä on hyvä tuoda esille myös se Russellin näkemys, että lyydisen moodin IV modus tuottaa tärkeän m7b5-sointumuodon ja VII modus vastaavasti 11b9-sointumuodon.⁷⁰



F#m7b5



B11b9

Edellä esitetty Russellin merkitsemä sointumuoto on itse asiassa B(b13,11,b9)-sointu.

Yhteenveto

Russellin teoksen pääajatus erityisesti tämän tutkimuksen viitekehystä ajatellen on se, että muusikolla on käytössään ikään kuin asteikkojen värien spektri, josta muusikko voi valita haluamansa asteikon koloriteetin kuhunkin sointuun tai tonaaliseen keskukseen erikseen tai vielä laajemmin – yksityisistä soinnuista tai tilapäisistä tonaalisista keskuksista välittämättä – suuntautua kaukaisempaan tonaaliseen keskukseen: esim. teoksen pääsävellaji. Russell vertaa *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* -kirjassaan sävelteosta laivamatkaan, joka tapahtuu Mississippijoella. Joen varrella sijaitsevia kaupunkeja Russell vertaa sointuihin. Suuremmat kaupungit ovat sekä sointuja että merkittäviä tilapäisiä tonaalisia keskuksia (tonic station). Teoksen pääsävellaji identifioituu Russellin terminologiassa seuraavasti: "The big over-all tonic station".⁷¹

Yksityisiin sointuihin (pieniin kaupunkeihin) orientoitunutta lähestymistapaa, josta mm. Coleman Hawkins on mainittu esimerkkinä, Russell kuvaa seuraavalla määritelmällä:

"The Melody (parent scale) Inferred by each chord."⁷²

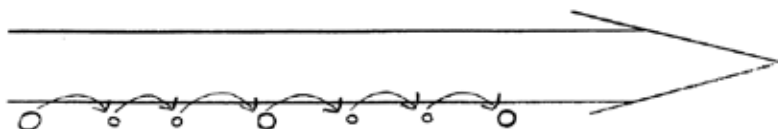
⁷⁰ Russell 1959, vi.

⁷¹ Russell 1959, XVIII.

⁷² Russell 1959, XVIII.

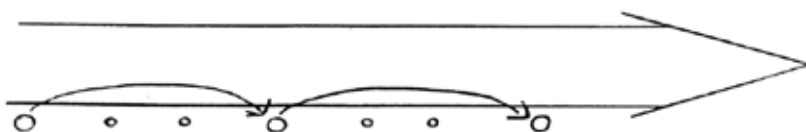
Parent scale -termi, emoasteikko, tarkoittaa Russellilla sitä asteikkokokonaisuutta, joka parhaiten ilmaisee vaadittua sointuväriä. Toisin sanoen soinnun sävelet ja skaalamateriaalin sävelet sopivat hyvin yhteen ja ovat siten hyvässä kongruenssisuhteessa keskenään.⁷³ Havainnollistan yksityisiin sointuihin sidoksissa olevaa lähestymistapaa Russellilta peräisin olevalla lainauksella. Joskus – joskaan ei kovin usein – saatetaan hypätä yhden tai kahdenkin soinnun yli, jolloin tonaalinen gravitaatio suunnataan laajempaan tonaaliseen keskukseen:

” – melody is dictated by the gravity of each chord. Occasionally the steamer will skip a couple of small towns and come rest at a larger town (tonic station), but not too often.”⁷⁴



Merkittävämpiä (tilapäisiäkin) tonaalisia keskuksia (the tonic stations) Russell vertaa Mississippi-joen varrella sijaitseviin suurempiin kaupunkeihin. Tällöin tonaalinen gravitaatio suuntautuu joen varrella oleviin suurempiin satamakaupunkeihin. Russell ottaa Lester Youngin tämän ajattelutavan edustajaksi.

”Lester Young takes an express steamer that makes stops only at the larger ports along the river (the tonic stations). Occasionally the steamer might pull in at one or two small towns (chords), but generally it only stops at the larger cities. The name of the steamer is ‘The Melody (parent scale) Inferred by a Tonic Station.’ Lester’s melodic trip is governed essentially by the gravity of these larger towns.”⁷⁵



Russell vertaa John Coltranea Coleman Hawkinsiin siinä mielessä, että myös Coltranen lähestymistapa on sidoksissa yksityisiin sointuihin. Coltrane käyttää kuitenkin enemmän kromatiikkaa Hawkinsin pitäytyessä puolestaan pääasiallisesti soinnun ’sisällä’. Russell ilmaisee asian seuraavasti:

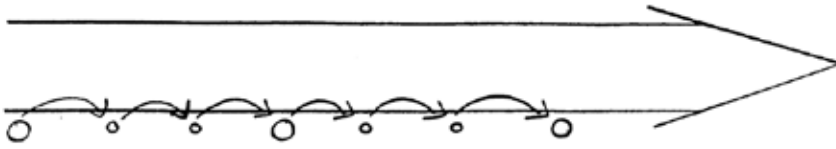
”The Chromatic Melody (parent Lydian Chromatic Scale) Inferred by each Chord. This rocket ship jets off from one small town and soars into the chromatic universe, then descends upon the neighboring town a short distance away, repeating this process for the duration of the trip. – Coltrane ascends into the ‘chromatic sphere’ of each chord, while Hawkins stays on the ground close to the sound of the chord.”⁷⁶

73 Olen selvittänyt kongruenssiperiaatetta mm. lisensiaattityössäni mm. luvussa 3.4.2.3. preferenssiasteikkojen tarkastelun yhteydessä. Liukko 1989.

74 Russell 1959, XVIII.

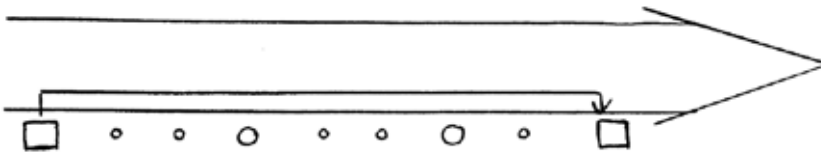
75 Russell 1959, XVIII.

76 Russell 1959, XVIII–XIX.



Edellä olevassa Coltrane-esimerkissä Russellin nimeämä lyydynen kromaattinen asteikko (Lydian Chromatic Scale) on itse asiassa perinteinen kromaattinen asteikko. Se, että Russell nimitää asteikkoa lyydisen alkuperän mukaan, johtuu hänen lähtökohdastaan ja tarkastelukulmastaan (*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*).

Russell personoi Ornette Colemanin sellaiseksi lähestymistavan edustajaksi, joka ei pääsääntöisesti välitä yksityisistä soinnuista eikä tilapäisistä tonaalisista keskuksetakaan. Tässä lähestymistavassa teoksen pääsävellaji on ankkurointipiste. Russell kuvaa asiaa näin: "The Chromatic Melody (parent Lydian Chromatic Scale) Inferred by the Over-all Tonic Station."⁷⁷



Russellin vertaus tonaalisista keskuksista on havainnollinen. Tätä vertausta käytettäessä voidaan todeta, että varsinkin niillä Russellin lähestystavoilla, joilla tonaalinen keskus osuus esimerkiksi suurimpiin kaupunkeihin tai tonaalinen keskus pysyy koko ajan pääsävellajissa, voidaan ajatella olevan eräällä tavalla sukulaisuutta mm. Schenker-analyysiin. Tällöin teoksen pinta- ja syvärakenteen suhde erottuu selkeästi toisistaan, ja syvärakenne pelkistetään esim. jonkin tonaalisen keskuksen perusteella olevaan asteikkoon. Ilmiöllä on analogiaa myös mm. Martinin näkemyksen aktuaalisen tason ja strukturaalisen/strukturaalisten tasojen välillä. Näin aktuaalisen ja strukturaalisen tason välillä vallitsee pinta- ja syvärakenteen välinen suhde.

2.3 Rock- ja jazzperinteinen fuusio

Kolmas perustavaa laatua oleva tekijä, joka lisäsi asteikkojen käyttöä, oli rockin ja jazzin kohtaaminen 1960–1970-lukujen aikana Yhdysvalloissa. Ennen 1960-lukua nämä perinteet olivat pysyneet pääasiallisesti erillään toisistaan. Rockmuusikoitten kiinnostuttua jazzista ja päinvastoin, syntyi molempien perinteiden fuusio – rock-jazz.⁷⁸ Yhteensulautuminen rikastutti musiikillista kommunikaatioketjua erityisesti siten, että fuusion myötä oli mahdollista yhdistää paitsi rockin piirissä käytetyt soit-

⁷⁷ Russell 1959, XIX.

⁷⁸ Ihde 1981, 38.

timet jazziin – myös rockin soittotapa sopivassa suhteessa jazzin kompleksisuuteen. Tutkimuksen kannalta on hyvä tuoda esille myös se, että erityisesti kitaristit, olivat käyttäneet ennen jazzperinteen kohtaamista pääasiallisesti pentatonisiin ja blues-asteikkoihin pohjautuvaa sävelmateriaalia.⁷⁹

Mm. George Bensonin *”So What”* -tulkinta (1971) on mielestäni validi ja korkea-tasoinen esimerkkinä rock- ja jazzelementtien käytöstä modaalisen jazzin genressä. Tämä tulkinta on perusteltua mainita myös siksi, että Benson luo jännitettä ja koloriteettia poikkeamalla aika ajoin näkyvästikin esim. Davisin käyttämästä peruslähtökohdasta, molliseptimisoinnun ja doorisen moodin välisestä ”ideaalitason” käytännöstä. Bensonin peruskoloriteetit ovat lähinnä mollipentatoninen ja blues-asteikko sekä doorinen ja aiolinen moodi. Tätä värispektriä Benson laajentaa tarvittaessa harmonisen molliasteikon sävelmateriaalilla. Benson vaihtelee myös hienosäikeisesti rockrytmiikan aspekteja ja perinteistä jazzrytmiikkaa tässä teoksessa.⁸⁰

2.4 ”Maailmanmusiikin” virtaaminen jazziin

Neljäs asteikkojen käyttötendenssiä lisäävä tekijä oli se, että jazz- ja rockmuusikot tutustuivat 1960–1970-lukujen aikana muutamien vieraiden kulttuurialueiden tapaan muodostaa pitkäkaarisia modaalisia melodioita. Esimerkkinä olkoon kitaristi John McLaughlinin intialaisvaikutteet ja monien muusikkojen muslimivaikutteet. Erityisesti 1960-luvulla free-jazzin suuntaus oli edelläkävijänä siinä, että ”maailmanmusiikki” alkoi virrata jazziin. Free-jazzin esittäjät vapauttivat itsensä tonaalisen ajan sointufunktiosta ja loivat samalla uuden rytmisen käsitteistön. Käytetyn äänimateriaalin käsitettä laajennettiin aina melun ja hälyn valtakuntaan asti. Kyseisessä genressä käytetään inhimillisesti katsoen kaikkien mahdollisten ajattelu- ja ilmaisutapojen aineksia. Free-suuntaus on kuitenkin niin omaleimainen, ettei se ole tämän tutkimuksen primääri tarkastelukohde, joskaan modaaliset aspektit eivät ole poissuljettuja free-suuntauksessakaan.⁸¹ Asiaan palataan tuonnempana mm. Paakkunaisen haastatteluaineiston ja *Nunnu*-teoksen analyysin yhteydessä.

Monet muusikot hakivat modaalisuuteen liittyvän inspiraation lähteensä elävästä elämästä kotiseudultaan. Kiinnostuksen kohteet tuntuivat laajenevan eksoottiseen suuntaan perinteisten kirkkosävellajien eli moodien ulkopuolelle. David Amram muistelee asiaa seuraavasti:

”Olin hajulla tietyistä eksoottisista skaaloista, koska New Yorkissa asuvana saatoin mennä johonkin vatsatanssiravintolaan kuten Egyptian Gardensiin ja kuulla egyptiläistä, libanonilaista tai joskus marokkolaista musiikkia, joilla kaikilla on pohjana tietty rytminen kuvio ja tietty asteikko. Toiset jazzmuusikot olivat innoissaan siitä. Heidän mukaansa ’kovimpia jätkeä ovat Béla Bartok, Arnold Schönberg ja ne napatanssipaikeissa vetävät tyypit’.”⁸²

79 Ihde 1981, 41. Viitataan tässä yhteydessä myös esim. Ilpo Saastamaisen ja Eero Koivistoinen vastaan näkökulmaan suomalaisten muusikkojen kanssa. Ks. II luku.

80 Olen analysoinut tämän Bensonin improvisaation yksityiskohtaisesti aiemmin lisensiaattityössäni. Liukko 1989. Olen kirjoittanut myös Etnomusikologian vuosikirjaan artikkelin *Skaala-pohjainen näkökulma Miles Davisin ja George Bensonin ”So What”-improvisaatioissa*. Etnomusikologian vuosikirja 4, 1991–92, 56–67.

81 Esim. Seppo Paakkunaisen tuotannossa asia tulee esille.

82 Kahn 2009, 82.

Kaikkien tämäntyyppisten etsimisien jälkeen monet Intian ja useiden Lähi-Idän kulttuurien eksoottiset skaalat päätyivät modaalin jazz -nimikkeen alle.

Kahnin mukaan ”Miles oli kirjoittanut, miten sai Dizzyn innostumaan ’epyytiläisistä molliskaaaloista’, joita hän oli kuullut Juilliardissa”.⁸³ Coltrane ilmaisi niin ikään viehtymyksensä uusiin eksoottisiin saundeihin. Coltranen visio on suorastaan maailmaa syleilevä:

”Haluan kattaa (sooloillani) kaikki ne musiikin muodot, jotka vain voin tuoda jazzin viitekehykseen ja instrumenteillani soittaa. Pidän idän musiikeista... ja Ornette Coleman soittaa toisinaan espanjalähtöistä tai muuten eksoottisen kuuloista musiikkia. Näissä lähestymistavoissa on jotain, mistä intoutua ja mitä hyödyntää omassa soitossani.”⁸⁴

Itävaltalaisyyntyinen Zawinul muutti New Yorkiin vuona 1959. Hän soitti myöhemmin 1960-luvun loppupuolella mm. Davisin kanssa. Zawinul kertoo, että hänellä oli jo 1950-luvun alussa kosketuspintaa moniin Itä-Euroopan musiikkityyleihin ja eri kansanmusiikkien modaalispohjaisiin musiikkiperinteisiin:

”Soitimme Wienissä modaalisella tyylillä jo 50-luvun alussa. Innostuimme kaikenlaisista eri kansanmusiikkien skaaloista. Minun synnyinseudullani oli paljon erilaisia vaikutteita slaavilaisesta, turkkilaisesta, unkarilaisesta ja romanialaisesta musiikista. Olin Valtoihin saapuessani suorastaan yllättynyt, kun niin harva teki täällä jotain vastaavaa.”⁸⁵

Jazzmuusikot olivat osoittaneet aikaisemminkin kiinnostusta ei-länsimaisiin musiikkikulttuureihin, joskin kiinnostuksen syyt – free-jazz mukaan luettuna – ovat olleet musiikillisten intressien lisäksi myös rodullisia, sosiaalisia ja yhteiskuntapoliittisia. Eräillä jazzmuusikoilla islamilaiset vaikutteet tulivat jo 1940-luvun puolivälissä niin näkyvästi esille, että he muuttivat nimiään. Esimerkiksi saksofonisti Ed Gregorystä oli tullut 1940-luvun puolivälissä Sahib Shihab ja rumpali Art Blakey tunnettiin jonkin aikaa nimellä Abdullah Ibn Buhaina.⁸⁶

Tässä yhteydessä ei ole keskeistä esittää kaikkia jazzmusiikissa käytettyjä asteikkoja vaan osoittaa trendi ajattelutavan muutoksen, joka Yhdysvaltojen jälkeen levisi maailmalle, ja myös Suomeen. On hyvä palauttaa mieleen 1950-luvun lopulta vielä pari Miles Davisin lausumaa, jotka selkeyttävät omalla tavallaan sen ajan visiota skaalapohjaisen/ modaalisen ajattelutavan tulosta, sen puhkeamisesta ja mahdollisuuksista. Miles Davis totesi *Porgy and Bess* -levytyksen toteutuksesta vuonna 1958 seuraavaa:

”Gil kirjoitti *’I Love You, Porgyn’* sovitukseen minulle vain asteikon, josta soittaisin. Ei lainkaan sointuja... Ja *’Summertime’* on pitkä jakso, jossa sointua ei vaihdeta. Ei todellakaan tarvitse ahtaa aina kaikkea mukaan. Kaikki soinnut sopivat tiettyihin asteikkoihin. Sitä rataa kulkien voi jatkaa loputtomiin. Ei tarvitse murehtia (sointu)vaihdoksia ja voi käyttää vapaasti (melodisia) säkeitä. Käsittääkseni jazz on alkanut siirtyä tavanomaisesta sointukulusta, ja paino palaa pikemminkin melodian eikä harmo-

83 Kahn 2009, 82.

84 Kahn 2009, 82

85 Kahn 2009, 82–83.

86 Berendt 1982, 25.

nian vaihteluun. Soinnut vähenevät mutta niiden käyttömahdollisuudet kasvavat rajattomasti.”⁸⁷

Samana vuonna (1958) *Jazz Review* -lehteen antamassaan haastattelussa Davis ilmaisi ihastuksensa Hatsaturjanin musiikin vaikutteisiin. Hatsaturjanin musiikissa ei-länsimaiset vaikutteet kiehtoivat Davisia. Davis on kertonut silloisesta intressistään Nat Hentofille seuraavaa: ”Olen kuutisen kuukautta kuunnellut Hatsaturjania, ja minua kiinnostaa kaikki nuo asteikot, joita hän käyttää – ne ovat erilaisia kuin yleensä länsimaiset skaalat.”⁸⁸

Tässä yhteydessä on hyvä tuoda esille myös *minimalismin* vaikutus. Minimalismilla on länsimaisen taidemusiikin lisäksi kytkentöjä myös muihin musiikin lajeihin: mm. jazziin, rockiin ja elektroniseen tanssimusiikkiin. Onhan tämä toistoon perustuva minimalistinen musiikki pitkälle myös tonaalista tai modaalista, rytmisyyttä korostavaa ja sähköisesti vahvistettuaakin. Minimalistinen musiikki perustuu mieluummin repetitiivisiin elementteihin ja niiden muunteluihin. Teokset saattavat olla pitkäkestoisia ja niiden tuloksena on usein hypnoottinen atmosfääri kuten modaalispohjaisessa jazzissakin.

3. Käsitteet

3.1 Yleiset käsitteet

Yleisten käsitteiden yhteydessä tarkastelen ensimmäiseksi tonaalisuuden ja modaalisuuden käsitteitä. Tonaalisuudella tarkoitan sen laajennettua merkitystä.⁸⁹ Laajasti ajatellen tonaalisuudella ymmärrän kaikkea sitä musiikkia, jonka sävelillä on jokin hierarkia, ja tässä hierarkiassa tonaalinen keskus on voimakkain tekijä. Tonaalisella keskuksella tarkoitan musiikillisen tapahtuman ”painovoimakeskusta” (tonic center). Suppeammin ilmaistuna tonaalisuus perustuu toonika-, subdominantti- ja dominanttitehon väliseen jännitystilaan, joka purkautuu dominanttisointuun sisältyvän johtosävelen (alajohtosävel) kautta perussäveleen (-sointuun) tai sitä edustavaan säveleen (sointuun). Johtosävelen ja perussävelen välinen etäisyys on tällöin pieni sekunti. Tähän suppeammin ilmaistuun tonaalisuuteen liittyy sointujen funktionaalisuus. Funktionaalisuuden mukaan sointua tarkastellaan oleellisinmin sen mukaan, miten kukin sointu suhtautuu sävellajin tonaaliseen keskukseen, toonikaan.

Eurooppakeskeisesti modaalisella musiikilla on yleensä ymmärretty ns. kirkkosävellajeille perustuvaa musiikkia. Määrittelen modaalisuuden laajemmin. Modaalista musiikkia on kaikki se musiikki, mikä ei ole suppeassa mielessä tonaalista (vrt. edellinen kappale). Liitän modaalisuuteen edelleen joko soinnuttomuuden tai ei-funktionaalisuuden. Näin laajennettu tonaalisuus ja laajennettu modaalisuus ovat lähellä toisiaan, mutta tonaalisuuden alueella sointujen funktionaalisuus ja modaalisuus

⁸⁷ Carr 1986, 131.

⁸⁸ Carr 1986, 130.

⁸⁹ Vrt. esim. Oramo 1977, 11–12.

den piirissä joko soinnuttomuus tai ei-funktionaalisuus ovat erottavia tekijöitä. Näin on johdonmukaista muodostaa hypoteesi, jonka mukaan modaalisen jazzin skaalojen käyttö liittyy oleellisesti modaalisuuteen, jonka taustalla ovat ei-funktionaaliset sointusuhteet ja tätä kautta muodostettu melodiankäyttö.

Skaala eli asteikko on puolestaan teoksessa käytettyjen säveltasojen kuvaus. Jos esim. jokin laulu muodostuu C-duuriasteikon viidestä ensimmäisestä sävelestä, C-duuripentakordista, ilmaistaan laulun skaala/asteikko. Skaalojen käyttö yhdistyy tässä tutkimuksessa erityisesti teoksen havaitun eli pinta- ja materiaali- eli syvärakenteen väliseen tarkasteluun. Skalaarisuus-termillä kuvaan asteittaisesti etenevää melodialinjaa.

Periaatteessa sointupohjainen ajattelutapa ja soinnullisuus tarkoittavat suunnilleen samaa – sointujen sävelillä soittamista. Käytän soinnullisuus-termiä tarvittaessa myös skaalapohjaisen ajattelutavan yhteydessä siksi, että soinnulliset aspektit ilmenevät tällöin eri funktioissa kuin sointupohjaisen ajattelutavan yhteydessä.⁹⁰

Liitän väri-termin käytön ensiksikin sointuväriin. Luvussa 3.3. jaan soinnut neljään pääkategoriaan, joista kukin muodostaa oman perussointuväriinsä. Toisaalta samassa tonaalisessa keskuksessa sijaitsevat asteikot muodostavat yhdessä asteikkojen värien spektrin. Russellin näkökulman voidaan ajatella sisältävän – ainakin osittain – myös tämän tyyppistä ajatusta, joskin Russellin käyttämät asteikot sisältävät diatonisten asteikkojen ohella myös ei-diatonisia.⁹¹ Vincent Persichetti on tarkastellut myös yhteisestä tonaalisesta keskuksesta lähteviä kirkkosävellajeja eli moodeja kirkkaus-tummuus-dimensiolla, joka identifioituu asteikkojen värien spektri-ajatukseen.⁹²

Olen käyttänyt toistaiseksi teos-termiä suhteellisen säännöllisesti, sillä se on kattavin. Teos-termin ”sisälle” jäävät mm. sävellys- ja improvisaatio-käsitteet. Ymmärrän teoksella toteutunutta sävellystä, joka puolestaan voi olla pitkälle pelkkä abstraktio: esim. esitysohjeista koostuva kaava tai pelkkä teoksen syvärakenteessa oleva asteikkokokonaisuus.⁹³ Teos-termin sisältö on siis kattavampi kuin pelkkä esityksen määräämä nuottikuva, sävellys. Improvisaatiolla ymmärrän sävellystä, joka toteutetaan improvisoiden. Variaatio- tai muunnelma-termiä käytän lähinnä teoksen pienten yksikköjen, motiivien muuntelujen yhteydessä. Motiiveissa päähuomio kohdistuu pääasiallisesti niiden rytmillisiin ja melodisiin aineksiin.

3.2 Sointujen merkintätapa ja sointujen laadut

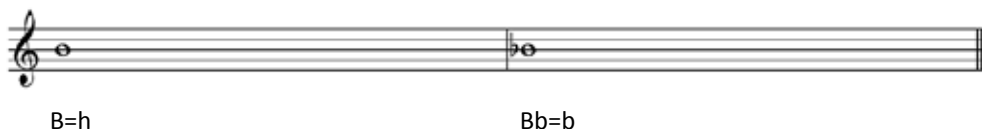
Yleensä pop-, jazz- ja viidemusiikissa soinnut osoitetaan soinnun pohjasäveltä osoittavan kirjaimen mukaan. Esim. D = D-duurisointu, D#m = Dis-mollisointu ja Dbm = Des-mollisointu. Tämän pohjasävelmerkintätavan mukaan sävelnimi B vastaa h-säveltä ja sävelnimi Bb vastaavasti b-säveltä. Pohjasävelmerkintätavasta käytetään myös yleisesti ilmausta reaalisointumerkintätapa.

90 Vrt. Liukko 1989, 13, ja siellä olevat viittaukset.

91 Russell 1959.

92 Persichetti 1978, 35–36.

93 Ks. Liukko 1989, 14. Vrt. myös tässä tutkimuksessa esiintyvä Paakkunaisen Modaaliset miniatyyrit, luku 2.7.



Pohjasävel-/reaalisointumerkintätapa osoittaa absoluuttisesti soinnun nimen ja laadun ikään kuin sävellajista välittämättä. Astemerikintätapa, jota myös jazzmusiikin oppikirjoissa käytetään, vaatii sävellajin merkin sävellyksen alkuun ja modulaatioiden kohdalle, jotta soinnun laatu ja funktio selvenisivät. Astemerkinnällä saavutetaan tiettyjä etuja: samat astemerkinnät käyvät eri vireisille soittimille, kunhan soittimien vireisyys huomioidaan. Näin transpositio-ongelma helpottuu, koska sointujen asteet ja laadut pysyvät samoina, kunhan siirtointervalli huomioidaan. Pohjasävel-/reaalisointumerkintätapa on kuitenkin vakiintunut yleisesti käytännön tarpeita vastaavaksi merkintätavaksi. Siksi sen käsitteet ja symbolit ovatkin ensisijaisia tarkastelun kohteita. Kaikkien merkintätapojen selostus ei ole tarpeellista, koska sointujen erilaiset merkintätavat eivät sinänsä ole päämäärä vaan se, kuinka sävellys tai improvisaatio tapahtuu jonkin järjestelmän mukaan.

Jazzsävellyksen – tai yleensä rytmimusiikin – perustana on ollut tietty sointurunko, funktionaalinen tai ei-funktionaalinen, jonka pohjalta solistiset soittajat saattavat edetä hyvinkin monimutkaisiin sointumuotoihin. Jonkin sointujärjestelmän selostus, tässä tapauksessa pohjasävel-/reaalisointumerkintätavan, sointujen yleisempien symbolien, sointujen laatuja ja funktioiden tarkastelu muodostavat siten oleellisen lähtökohdan, jotta keskeiset käsitteet ja luomistapahtuma tulisivat ymmärrettäviksi.

Pelkkä duurikolmisointu merkitään isolla kirjaimella. Duurisoinnussa major tarkoittaa yleensä duuria ja suurta septimiä. Muissa soinnuissa major viittaa jälkimmäiseen. Duuriin voidaan lisätä suuri septimi tai seksti pysyttäessä silti samassa majorvärin kategoriassa. Suuren septimin yleisimmät tunnukset ovat seuraavat. Δ7, maj7 tai ma7.⁹⁴ Suuri seksti ilmaistaan arabialaisella numerolla 6.⁹⁵



Mollisoinnun funktio pysyy samana, vaikka sointuun lisätään suuri septimi (Δ7 tai mmaj7) tai seksti (6). Mollin yleiset symbolit ovat m, mi, min tai –.⁹⁶ Mollisointu, johon on lisätty suuri septimi tai seksti, merkitään käyttämällä jotakin mollin symbolia ja suuren septimin tai sekstin tunnusta.



⁹⁴ Seuraavat tunnukset ovat myös käytössä: M7, #7, ♭7 tai mj7.

⁹⁵ M6-tunnus tarkoittaa samaa.

⁹⁶ Merkkien paikka on ratkaiseva: esim. C– = Cm, C– = vähennetyllä kvintillä varustettu C-sointu.

Mollisointu + pieni septimi merkitään kirjoittamalla arabialainen numero 7 mollin symbolin oikealle puolelle. Kyseinen numero viittaa jokaisessa soinnussa pieneen septimiin.



Cm7

Vähennetyllä kvintillä varustettu molliseptimisointu merkitään symbolilla $\emptyset 7$ (half diminished), mi7-5, m7-5, mi7b5, mi7(b5) tai m7(5b).⁹⁷



Cm7b5

Dominanttiseptimisoinnuissa (=duurimuotoisissa pienseptimisoinnuissa) kvintti usein ylennetään tai alennetaan.⁹⁸ Kvintin kromaattiset muunnokset ilmaistaan monin tavoin. Seuraavat ovat ylennyksiä: #5, 5#, 5+, +5 tai +. Alennukset merkitään vastaavasti: b5, 5b, 5-, -5 tai -.⁹⁹



C7#5

C7b5

Kvintin ja noonin kromaattiset muunnokset ovat ns. altered-säveliä (alt.), muunnesäveliä. Niiden – etenkin kvintin – esiintyminen on yleistä käytännöllisesti katsoen kaikissa sointumuodoissa. Noonin kromaattiset muunnokset esiintyvät varsinkin dominanttiseptimisointujen yhteydessä.

Vähennetyn septimisoinnun tunnus osoitetaan dim7-, 7dim-, o7- tai o-merkeillä. Viimeksi mainittu tunnus edellyttää perusmuodoiksi nelisointuja. Vähennetty septimisointu on tulkittavissa dominanttinoonisoinnuksi, josta pohjasävel puuttuu.



Co7 = Ab7(b9)
(1)

97 Sointu on itse asiassa vähennetty kolmisointu, joka sisältää pienen septimin. Jazzissa vakiintuneen tavan mukaan soinnun terssi määrittelee yleensä soinnun laadun. Tässä tapauksessa sointu olisi molliseptimisointu, joka sisältää vähennetyn kvintin (the minor seventh with a flat five).

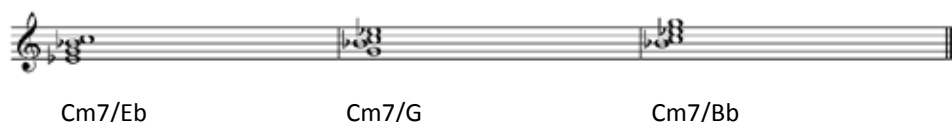
98 Vrt. edellinen viite.

99 Merkit (#, +, b tai -) voivat viitata myös muuta kuin kvintin kromaattista muunnosta. Silloin merkien yhteydessä esiintyy numero, joka osoittaa kyseisen sävelen kromaattisen muunnoksen: esim. C7(-9), C7 (+9).

Ylinousevissa kolmisoinnuissa (esim. harmonisen mollin III aste) augmented viittaa tavallisesti soinnun kvinttiin. Kvintin ylennyksen merkki ylinousevissa soinnuissa on + tai aug. Kun ylinouseviin kolmisointuihin lisätään pieni septimi (7), soinnut ovat identtisiä hiukan aiemmin esitetyn C7+5-sointumuodon kanssa.



Sointusymbolien käytössä esiintyy kirjavuutta, koska yhtenäistä standardijärjestelmää ei ole kehittynyt. Sama sointu voidaan merkitä ja tulkita hyvinkin eri tavoin. Soinnut merkitään harvemmin käännoösmuodoissaan, varsinkin jos esitys on sointupohjalta tapahtuvaa improvisointia. Jos sointujen käännökset ilmaistaan, ne merkitään tavallisimmin siten, että sointusymbolin alapuolelle tai vierelle sijoitettu kirjain osoittaa soinnun alimman sävelen nimen. Esim. Cm7-soinnun terssi-, kvintti- ja septimikäännökset ilmaistaan seuraavasti:



Soinnun alimmainen sävel voi olla myös sointumuotoon kuulumaton sävel. Heikki Sarmannon *Wartrane*-sävellyksessä c-sävel on eräänlaisena urkupisteenä myös Db- ja Cb-sointujen kohdalla.¹⁰⁰



¹⁰⁰ Luovan säveltaiteen edistämissäätiö, Musiikin tiedotuskeskus 1977, 98. Vrt. myös esim. Tabell 2004, 134–140, Haunschild 1997, 61–62, Boling 1993, 36, Levine 1995, 103–110 ja Jaffe 1996, 173–176. "Slash Chord".

Pohjasävelmerkinnässä sointujen käännökset voidaan ilmaista myös arabialaisilla numerolla 3 (terssikäännös), 5 (kvinttikäännös ja 7 (septimikäännös). Numero sijoitetaan sointukirjaimen alle seuraavasti: Cm7, Cm7 ja Cm7.

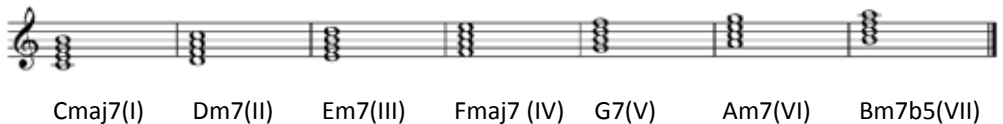
3 5 7

Länsimaisen tonaalisen ajan musiikin kolme perustehoa ovat *funktionaalisuuden mukaan* toonika-, subdominantti- ja dominanttitehot. Keskeisin ja tärkein elementti on dominantin purkautuminen toonikaan. Subdominantti voi toimia myös tilapäis-toonikana, jos subdominanttisoinnun terssikäännös seuraa dominanttia (V– V6).¹⁰¹

Jazzissa II asteen molli(septimi)sointu esiintyy huomattavasti yleisemmin subdominanttifunktiossa kuin varsinainen IV asteen sointu. Coker on todennutkin perinteisestä jazzista osuvasti, että sävellajin tai tonaalisen keskuksen II, V ja I asteiden sointutehot (IIm7, V7 ja Imaj7) muodostavat noin 75 % jazzissa käytetyistä soinnuista.¹⁰² Seuraava Cokerilta peräisin oleva lainaus ilmaisee vuorostaan jazzissa toonikan, subdominantin ja dominantin suhteita (vrt. edellinen kappale). Myös subdominantin funktio ”tilapäistoonikana” ilmenee lainauksessa.

”Molliseptimi, jonka funktio subdominanttina on kaukainen toonikasta, toimii myös sijaistoonikana tarjoten väliaikaista lepoa (repose). Siksi subdominantit johtavat dominanteille, jotka liikkuvat toonikoihin tai takaisin subdominanteille. Sitten kun sointukulku saavuttaa toonikan, se loppuu tai aloittaa uuden syklin –.”¹⁰³

Jazzin sointukategoria-ajattelussa on oleellista soinnun perusväri, jota voidaan tarvittaessa värittää lisää perussointufunktion pysyessä ennallaan. Eurooppalaisen harmonian perinnöstä johtuu, että jazzin sointujen perusvärit on johdettu pääasiassa duuriasteikon, harmonisen ja melodisen molliasteikon pohjalta.¹⁰⁴ Duuriasteikon kantasävelten mukaiset nelisointurakenteet tuottavat neljä perussointuväriä.



Duuriasteikolle syntyviä perusrakenteita ovat:

1. Duuriointu + suuri septimi (I ja IV asteella)
2. Duuriointu + pieni septimi (V asteella)
3. Mollisointu + pieni septimi (II, III ja VI asteella)
4. Vähennetty kolmisointu + pieni septimi (VII asteella)

Harmoninen molliasteikko tuottaa kolme perussointuväriä lisää:

5. Mollisointu + suuri septimi (I asteella)
6. Vähennetty kolmisointu + vähennetty septimi (VII asteella)
7. Ylinouseva kolmisointu + suuri septimi (III asteella)

Lisäsektisointu on kuulunut perinteisesti myös jazzin perussointuväreihin.¹⁰⁵

¹⁰¹ Esim. Salmenhaara 1970, 75.

¹⁰² Coker 1964, 75.

¹⁰³ Coker 1964, 71. Liukon käännös.

¹⁰⁴ Mehegan 1959, 161–162.

¹⁰⁵ Ks. esim. Coker 1964, 53 ja 64. Salmenhaara on käsitellyt lisäsektisoinnin historiallista taustaa eurooppalaisen harmonian perinnössä kolmesta näkökulmasta. Salmenhaara 1970, 123–132.

Varsinkin uudempi jazz on omaksunut eurooppalaisesta harmoniasta myös muita kuin duuri- ja molliterssisiä sointumuotoja: esim. kvartti-, kvintti-, sekuntiterssirakenteiset sointumuodot jne. Jazzin harmonia ei siis sisällä mitään silmiinpistäviä erikoisuuksia sointumuotojen suhteen eurooppalaiseen harmoniaan verrattuna. Sen sijaan sointujen merkintätapa, *pohjasävel-/reaalisointumerkintä*, poikkeaa eurooppalaisen klassisen musiikin sointumerkinnöistä.

3.3 Sointujen laajentaminen ja värittäminen

Jazzmusiikissa operoidaan tavallisesti sointumuodoilla, jotka sisältävät vähintään neljä säveltä. Sointuja pyritään myös laajentamaan ja värittämään lisäämällä kolmi- tai nelisointuun nooni (9), undesimi (11) tai jopa tresdesimi (13). Jos sointuun lisätään yksityinen sävel, se merkitään tavallisesti add-lyhenteellä (added):



Cadd9

Pidätyssävel ilmaistaan sus-lyhenteellä (suspended), joka tavallisesti viittaa neljän-teen asteeseen.



C7sus4

Seuraava Cokerilta peräisin oleva kaavio osoittaa laajennettujen sointujen yleisimpiä funktioita, sointukategorioita ja äänikvaliteetteja.¹⁰⁶

POSSIBLE SUPERIMPOSITIONS						
BASIC CHORD	Ninth (9)	Diminished Ninth (10)	Augmented Ninth (10)	Eleventh (11) *	Augmented Eleventh (+11) *	Thirteenth (13) *
Group A M6 M7		III - advised	III - advised	III - advised	+11 +11 CM 6 CM 7	M6 - superfluous (M6 = 13) +11 +11 CM 7
Group B m6 m7 m17 or m17 #7		III - advised	superfluous (m3 = +9)		#7 - superfluous (15 = +11) m7, m17, and m6 III - advised	m6 - superfluous (M6 = 13) #7 and m7 III - advised +11 +11 CM 7
Group C ** 7 +7 7 15				III - advised	15 - superfluous (15 = +11) +11 +11 C 7 C+7	+7 III - advised +11 +11 C 7 C15

106 Coker 1964, 64.

A-ryhmään kuuluvat soinnut täyttävät duurisoinnun + suuren septimin ja sekstin perussointuväriin. B-ryhmä sisältää vastaavan mollisoinnun + suuren septimin ja sekstin perussointuväriin sekä mollisoinnun + pienen septimin muodostaman perussointuväriin.¹⁰⁷ C-ryhmä koostuu erilaisista dominanttiseptimisointujen konstruktoista.

Aikaisemmin esitetyt perussointuvärit (ks. luku 3.2) eivät ole ristiriidassa edellisen kuvion luokittelun kanssa. Ne voidaan induktiivisesti sisällyttää Cokerin kuvion luokittelun sointuvärikategorioihin duuri- tai mollimuotoisten sointujen ollessa kysymyksessä. Cokerin luokitus muuttuu hiukan, jos intressinä on hakea perusduurin ja perusmollin sointuväriä sekä molliseptimisoinnun ja dominanttiseptimisoinnun sointuväriä.

1. Duurisoinnun + suuren septimin tai sekstin perussointuväri = perusduurin sointuväri
2. Mollisoinnun + suuren septimin tai sekstin perussointuväri = perusmollin sointuväri
3. Mollisoinnun + pienen septimin sointuväri = molliseptimisoinnun sointuväri
4. Dominanttiseptimisoinnun sointuväri

Cokerin kuvio osoittaa ensiksikin viisisointumuodoista sen, että sointuihin voidaan lisätä nooni (9), mutta vain dominanttiseptimisointumuotoisissa soinnuissa noonia (9) voidaan lisäksi muuntaa (#9 ja b9). Toiseksi, undesimi esiintyy duuripohjaisissa soinnuissa ylennettynä (#11).¹⁰⁸ Mollimuotoisissa soinnuissa undesimi on muuntamaton, paitsi laajimmassa muodossa – 13-soinnussa – undesimi voi olla muutettu (#11). Kolmanneksi, perusduurin ja -mollin sointuväreihin voidaan lisätä tresdesimi (13 = 6) mutta molliseptimisoinnun perussointuväriin se ei sovi. Neljänneksi, dominanttiseptimimuotoisissa soinnuissa voi esiintyä #11 ja 13. Kun munnesävelten käyttömahdollisuudet – erityisesti kvintti ja nooni – huomioidaan C-ryhmän #11- ja 13-soinnuissa, sointuvariaatiot lisääntyvät huomattavasti. Lopuksi havaitaan, että muunnesävelten (b5, #5, b9 tai #9) esiintyessä sen muuntamaton asu ei ole soinnussa yhtä aikaa.¹⁰⁹

Tämäntyyppinen merkintätapa sisältää yleensä kaikki soinnun alemmat sävelet. Sointukategoria ja septimin laatu – suuri septimi (maj7) vai pieni septimi (7) – on ilmaistava samoin kuin kaikki kromaattiset muunnokset. Septimin ollessa pieni 9-, 11- (#11) tai 13-soinnuissa sitä ei välttämättä tarvitse merkitä. Esim. C9-sointu sisältää myös pienen septimin ja Cm11-sointu sisältää vastaavasti myös pienen septimin ja noonin.¹¹⁰ Intervallisuhteet kuitenkin selventävät loogisesti soinnun säveliä ja niiden intervallisuhteita. Merkit sinänsä eivät ole huono asia, mutta liikaa käytettyinä niitä on hankala lukea.

107 m7b5-sointumuoto on laskettu tällöin m7-kategoriaan yhteisen karakteristisen septimin takia. Vähennetty kvintti on silloin värittävä tekijä.

108 Soinnun terssiin nähden miedompi dissonanssi syntyy undesimin ollessa #11- kuin 11-muodossa. Esim. C-pohjaisissa sointumuodoissa edellinen sisältää e–fis- ja jälkimmäinen e–f-intervallin. Myös jälkimmäisiä sointumuotoja käytetään. Esim. Baker 1983 ja Pass & Thrasher 1970.

109 Soinnun karakteristinen sävy hämärtyy, jos soinnun muuntamaton sävel esiintyy muunnetun sävelen kanssa yhtä aikaa: esim. C7#9(9).

110 Vaikka soinnun ylimmän sävelen mukainen merkintätapa sisältääkin kaikki soinnun alemmat sävelet (esim. Baker 1983), noonin ja undesimin merkitseminen on hyödyllistä käytännön syistä. Esim. kitaran luonne suosii monissa tapauksissa noonin poisjättämistä 11- ja 13-soinnuissa sekä undesimin poissaoloa 13-soinnuissa. Ks. Pass & Thrasher 1970, 6.

3.4 Sointupohjaisen ajattelutavan määrittely

Sointupohjaisuudessa melodia rakentuu pääasiassa sointusävelten äänistä, jotka muodostavat horisontaalisessa suunnassa melodian.¹¹¹



Edellisessä Christianin *Honeysuckle Rose* -improvisaatiokatkelmassa melodia rakentuu Db-duurisoinnin sävelille. Db-duuriasteikon seksti (Bb-sävel) värittää ohimenevästi kyseisen duurisoinnin intervalleista muodostunutta melodiaa.

Melodisen liikkeen peruselementti ei kuitenkaan ole sointupohjainen ajattelu, kuten myös Salmenhaara on todennut, vaan asteittainen kulku, johon laajemmat intervallit tuovat jännitystä.¹¹² Hajasävelet, joiden luonne on melodinen, eivät muuta soinnun tonaalista funktiota tai luonnetta. Toisin sanoen, hajasävelet eivät muuta sointupohjaisen ajattelutavan luonnetta.

Seuraavassa Christianin *Honeysuckle Rose* -esimerkissä¹¹³ lomasävelet (ls) täyttävät melodisen liikkeen vaatimuksen sointusävelten pysytellessä Ab7-soinnun sävelillä.



Sivusävelet (ss) värittävät sointusäveliä seuraavassa Joe Passin *Cherokee*-esimerkissä¹¹⁴ melodian noudattaessa sointupohjaisen ajattelutavan periaatetta. Tässä näytteessä erityisesti cis- ja e-sävel ovat sivusäveliä muiden sävelten liikkeessä merkityn soinnun sävelillä.



Saman sävellyksen improvisaatio muuttuu moni-ilmeisemmäksi vaihto- ja appogiaturasävelten (vs ja app.) rikastuttaessa sointupohjaisen ajattelutavan mukaista melodialiikettä.¹¹⁵

111 Ayeroff 1979, 23. Olen kirjoittanut Ayeroffin nuotinnuksen nuotinkirjoitusohjelmalla.

112 Salmenhaara 1970, 139.

113 Ayeroff 1979, 23.

114 Petersen 1979, 58. Näyte on Virtuoso-levyltä (Pablo 2310708)

115 Ks. edellinen viite.



Heti tahdin alussa appoggiatura (g) purkautuu sointusävelelle (f). Tahdin toinen isku sisältää suuren septimin (a) ja vaihtosävelen (g), joka liikkuu appoggiaturan (es) kautta sointusävelelle (d). Neljännen iskun jälkiosa on vaihtosävel (es). Toisen tahdin c-sävel voidaan tulkita väriä antavaksi nooniksi, joka purkautuu soinnun pohjasäveleen. Nooni voidaan ymmärtää siinä mielessä appoggiaturaksi, että jazzissa toinen ja neljäs tahdinosa saavat useimmiten vahvan painotuksen. Melodianmuodostuksen kannalta koko edellisen näytteen ajatus perustuu ensimmäisen tahdin alkupuolella esiintyvään puolen tahdin pituiseen motiiviin, joka liikkuu sekvenssikuviona ja loppuu toisessa tahdissa sidottuun Bb-säveleen.

3.5 Skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan määrittely

Esitän aluksi kolmen kategorian muodossa piirreltuettelon, joka on mielestäni oleellinen tässä tutkimuksessa skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan analyysissä. Kaikissa kategorioissa (1–3) on kysymys itse asiassa siitä, että jonkin asteikkokokonaisuuden sävelet voidaan soittaa tietyn soinnun kohdalla, mikäli käytetyn skaalamateriaalin sävelet sisältävät myös pintarakenteessa kaikki soinnun sävelet oikein painotuksin. Tällöin vallitsee kongruenssi sointusävelten ja skaalan sävelten välillä. Tässä vaiheessa – *Giant Steps* -esimerkinäytteestä johtuen – lähinnä diatoninen asteikkokokonaisuus on lähtökohta kaikissa kategorioissa. Jos poikkean lähtökohdasta, diatonisesta tulkinnasta, selvitän vaihtoehdot asianomaisissa yhteyksissä.

1. kategoria: Tietty sointuväri voidaan ajatella määrätyn asteikkokokonaisuuden avulla.
2. kategoria: Tietty sointuväri voidaan ajatella määrätyn asteikkokokonaisuuden avulla vaikka asteikon sävelistä yksi tai useampia on jätetty pois. Asteikko on kuitenkin selkeästi hahmotettavissa.
3. kategoria: Tietty sointuväri voidaan ajatella määrätyn asteikon osan avulla.

Ensimmäisen (1.) kategorian mukaisesta skaalapohjaisen ajattelutavan esiintymisestä otan esimerkkinä John Coltranen *Giant Steps* -improvisaation katkelman, jossa Coltrane käyttää Eb-duuriasteikkoa tai Eb-joonista moodia Eb6-soinnun kohdalla.¹¹⁶



Eb6

Giant Steps tarjoaa esimerkin myös toisen (2.) kategorian mukaisesta skaalapohjaisen ajattelutavan esiintymisestä.

¹¹⁶ Kaikki *Giant Steps* -nuotinnukset perustuvat Tirron transkriptioon, Tirro 1977, 381–385. Jokainen *Giant Steps* -esimerkinäyte tässä tutkimuksessa kuuluu g-avaimen alueelle, vaikka avain ei näkyisikään näytteen alussa. Olen kirjoittanut näytteet Sibelius-ohjelmalla.



Eb6

Edellisen näytteen pintarakenne sisältää itse asiassa heksakordin (es, f, g, as, Bb, c) ja pentakordin (es, f, g, as, Bb), jotka sijoittuvat peräkkäin. Toisaalta, syvärakenteessa oleva diatoninen asteikko voidaan ajatella Eb-duuriasteikoksi (Eb-jooninen moodi), josta seitsemäs (7.) sävel puuttuu. On ilmeistä, että puuttuva sävel voidaan seitsemänsävelistä diatonista asteikkoa ajatellen mieltää pikemminkin d- kuin des-säveleksi. Des-sävel viittaisi puolestaan Eb-miksolyydiseen moodiin. Coltrane ei ole kuitenkaan käyttänyt Eb-miksolyydistä moodia kyseisen Eb6-soinnun kohdalla kertaakaan koko improvisaatioissa. Sitä paitsi duurisointu + suuri septimi tai seksti kuuluvat – kuten aiemmin on todettu – samaan sointuvärikategoriaan, joten des-sävel falsifioisi tätä ajattelua ja kongruenssiperiaatetta. Tässä vaiheessa ei olekaan kysymys välttämättä yksityisen asteikon laadusta tai tunnelmasta vaan siitä, että asteikko on konstruoitavissa yhden (tai useamman) sävelen puuttuessaakin.

Kolmannen (3.) kategorian mukaisesta skaalapohjaisen ajattelutavan esiintymisestä voidaan ottaa mm. kaksi *Giant Steps* -näytettä.



G

Edellisessä näytteessä improvisaation pohjana on G-sointu. Näin Coltrane on käyttänyt vain G-duuriasteikon viittä ensimmäistä säveltä tai G-duuripentakordia (g, a, B, c, d): skaalapohjainen tulkinta. Mikäli G-duuripentakordi ajatellaan itsenäisenä asteikkona, se ei ole diatoninen. Sointupohjainen ajattelutapa verifioi saman asian seuraavasti: c- ja a-sävelet, lomasävelet, yhdistävät G-soinnun pohjasävelen, terssin ja kvintin toisiinsa.

Seuraava *Giant Steps* -näyte sisältää kaksi tulkintaa:

- Sointuväri voidaan ajatella asteikon osan avulla (3. kategoria).
- Sointukulku voidaan ajatella määrätyn asteikkokokonaisuuden avulla (1. kategoria).



Fm7

Bb7

Eb6

a-kohdan tulkinta:

Fm7-soinnun osa-asteikko on analysoitavissa F-doorisen moodin ylemmäksi tetrakordiksi (c, d, es, f). Bb7-soinnun osa-asteikko olisi vastaavasti Bb-miksolyydisen moodin ylempi tetrakordi (f, g, as, Bb). Näin molempien moodien osat, ylemmät tetrakordit, ilmaisevat sointujen tonaalista liikettä, jonka tonaalinen keskus on Eb-duuri. Sointukulun tonaalinen liike edustaa tyypillistä II – V – I-kulkua: Fm7 – Bb7 – Eb.

b-kohdan tulkinta:

Toinen tulkinta olisi se, että F-doorinen moodi peittää Fm7- ja Bb7-soinnut, joiden tonaalinen keskus on siis Eb-duuri. Asteittainen liike kattaa tässä molempien sointujen karakteristisia sointusävelvaatimuksia, jotka ovat perussävel, pieni septimi ja kvintti (numeroin 8, 7, ja 5). Saastamoisen logiikan mukaan Fm7-sointu tulkintaan Bb7sus4-soinnuksi, siis Bb7-keskeisesti. Tällöin Fm7 = suunnilleen Bb7sus4 = suunnilleen Bb7.¹¹⁷ Ajatus on looginen, sillä Fm7 voidaan ajatella Bb9sus4-soinnuksi, josta pohjasävel puuttuu. Tällöin Fm7 = likimain pohjasäveletön Bb9sus4-sointu = likimain Bb7.

3.6 Lisää teoreettisia lähtökohtia

Tämän tutkimuksen teoreettinen viitekehys hahmotetaan vahvasti vertikaalisuus-horisontaalisuus-näkökulman perustalle. Toisaalta, samassa yhteydessä erilaisten sointujen ja skaalojen väliset loogiset yhteydet – ns. sointu-skaala-suhteet – ovat keskeisiä tarkastelun kohteita.

Sointu on vertikaalinen elementti, melodia puolestaan horisontaalinen. Jazzin yhteydessä, kuten osoitin esimerkiksi Russellin tapauksessa, näitä termejä on käytetty osaltaan eri tavalla. Tämän lisäksi mm. Baker on puhunut seuraavista lähestymistyypeistä jazzsävellyksissä:¹¹⁸

1. Vertikaaliset sävellykset (Vertical Tunes)
2. Horisontaaliset sävellykset (Horizontal Tunes)
3. Vertikaalisten ja horisontaalisten sävellysten yhdistelmät (Combination of vertical and horizontal).

Vertikaalisilla sävellyksillä Baker on tarkoittanut keskeisesti sointujen sävelillä liikkumista ja soinnullisia elementtejä. Tämä tarkoittaa samaa kuin sointupohjainen ajattelutapa. Baker mainitsee esimerkkeinä mm. *Tune Up* - ja *Giant Steps* -teokset.

”Vertical tunes – that is tunes which are essentially concerned with chords or vertical alignments (i.e., ‘*Tune Up*’, ‘*Giant Steps*’).”¹¹⁹

Bakerin mukaan horisontaalisissa sävellyksissä sointuja on vähän tai sointujen harmoninen liike on hidasta. Tästä Baker haluaa tuoda esille vastaavasti mm. *So What*- ja *Maiden Voyage* -teokset. Modaalistyyppiset teokset korreloivat hyvin tähän kategoriaan.

”Horizontal tunes – that is, compositions which have few chord changes or compositions in which chord changes move very slowly (i.e. ‘*So What*’, *Maiden Voyage*’).”¹²⁰

Vertikaalisten ja horisontaalisten sävellysten yhdistelmästä Baker mainitsee esimerkkeinä *Speak Low* - ja *Dear Old Stockholm* -sävellykset ja bluesin.

”Combination of vertical and horizontal (i.e. ‘*Speak Low*’, ‘*Dear Old Stockholm*’ and the blues).”¹²¹

117 Saastamoinen on esittänyt näkemyksensä kirjallisesti Leisiölle ja Liukolle toukokuussa 1988. VLK.

118 Esim. Baker 1974, 32–44 ja Baker 1983, 20–25.

119 Baker 1974, 32.

120 Baker 1974, 32.

121 Baker 1974, 32.

Baker on operationalisoinut näkökulmansa – kuten myös Russell – hyvinkin havainnollisesti, joten vertikaalisten ja horisontaalisten aspektien suhteen ei ole olemassa käsitesekaannuksen vaaraa.

Horisontaalisuus-vertikaalisuus-näkökulman lisäksi erilaisten sointujen ja skaalojen väliset loogiset yhteydet – sointu-skaala-suhteet – luovat keskeisen teoreettisen perustan jazzin melodian tuottamiselle. Tämän tutkimuksen teoreettinen perusta luodaan – kuten aiemmin on todettu – keskeisesti yhdysvaltalaisperäisen lähdeaineiston ja Paakkunaisen Berklee-materiaalin pohjalta. Tämän jälkeen yksityiskohtaisten teosanalyyysien kautta verrataan teoreettisen tason ja käytännön vuorovaikutussuhdetta. Käytän analyysimetodina – mm. Diether de la Motteen viitaten – pääasiallisesti *tahti tahdilta* -analyysia. Mielestäni *tahti tahdilta* -analyysimetodi on käytökelpoinen ja validi menetelmä tämäntyyppisten luovien ja improvisatoristen teosten tarkasteluissa.¹²²

Tämän tutkimuksen teoreettiseen pohjaan, horisontaalisuus-vertikaalisuus-näkökulmaan, sopii mielestäni hyvin myös Janos Gondan 1970-luvun alkupuolen eurooppalainen näkökulma, joka kuvaa hyvin silloisen uuden ajattelutavan esiin tuloa käytännön tasolla. Tämä ajattelutapa, joka on esitetty Itävallan Grazin jazzjulkaisussa, käsittelee juuri siirtymistä sointupohjaisesta ajattelutavasta skaalapohjaisen genren suuntaan. Gonda on todennut artikkelissaan, että tuolloin uudemman jazzin lähtökohta ei ollut enää niinkään teeman melodinen hahmo ornamentaatioineen vaan teeman harmoninen perusta. Gonda yhdistikin vertikaaliset soinnut ”improvisaatioasteikkoihin”:

”Klassisen kauden hot-tyylinen soitto näyttelee viimeistä vaihetta swing-kauden musiikissa, joka on luonteeltaan figuratiivista – –. Hot-soiton kaksi luonteenomaista elementtiä ovat teeman tietoinen variointi ja harmonioiden käsitteleminen vertikaalisesti sointupohjaisella tavalla. Uudemmassa jazzissa teemaan orientoitunut variaatio jätetään taustalle. Päämäärä on luoda täysin uusi ja tähän tilanteeseen sopiva itsenäinen musiikillinen materiaali. Teeman melodiset hahmot ja ääriviivat eivät ole niinkään lähtökohtina vaan etualalla on annetun teeman harmoninen perusta. Viimeiset yritykset tässä suunnassa ovat olleet vertikaalisten sointujen ja ’improvisaatioasteikkojen’ yhdistäminen – –.”¹²³

Gondan artikkeli käsitteli improvisaatioasteikkojen etsimistä osittain sekä perinteisen tonaalisen ajan harmoniaan että ei-funktioharmoniaan.

3.7 Mallikuvioajattelu

Teoreettisten käsitteiden yhteydessä on hyvä ottaa myös mallikuvioajattelu esille. Mallikuvioajattelu kytkeytyy harjoitusmetodioppikirjojen tai muiden systemaattisten harjoitelmien tuloksena syntyneisiin melodiakulkuihin (patterns). Tämä tapa konkretisoituu monipuolisesti mm. Coltranen *Giant Steps* -analyysissani.¹²⁴ Mallikuviot ovat eri säveltasoilla toistuessaan usein joko tonaalisia tai reaalaisia sekvenssikuvioita. Se, onko sekvenssi tonaalinen vai reaalinen, määräytyy soinnun laadun

122 Vrt. de la Motte 1972b, 49.

123 Gonda 1971/72, 195. Liukon käännös. Vrt. myös muut lähdeluettelossa mainitut Grazin julkaisut: esim. Kawrza 1986 ja Pressing 1977.

124 Liukko 1989, 52–92.

mukaan. Esim. seuraavan Joe Passin *Django* -improvisaatiokatkelman¹²⁵ sekvenssit, joissa lomasävelkuviot täyttävät sointusäveliä, ovat reaalisia sointujen ollessa 7-sointuja. F7-soinnun kohdalla g-sävel on lomasävel, Bb7-soinnun kohdalla c-sävel on lomasävel ja Eb7-soinnun kohdalla vastaavasti f-sävel on lomasävel. Numeroin merkittynä mallikuvio näyttää soinnun perussävelestä lukien seuraavalta: 1–2–3–5.¹²⁶



Mallikuviot voivat esiintyä sekä sointu- että skaalapohjaisen ajattelutavan yhteydessä. Hajasävelten käyttö, joka edellisessä *Django*-näytteessä toteutuu lomasävelinä, sallii mitä erilaisimpien mallikuvioiden käytön sointupohjaisen ajattelutavan alueella.

Harmonisen rytmin ollessa nopea (soinnut vaihtuvat nopeasti) mallikuviot palvelevat muusikkoa erinomaisesti, joskin niiden liiallinen käyttö tekee musiikin ennustettavaksi vähentäen siten sen musiikillista informaatioarvoa. Harmonisen rytmin pysyessä staattisena skaalapohjainen/modaalinen ajattelutapa antaa enemmän liikkuma-alaa. Lyhyinä, ohimenevinä kokonaisuuksina (esim. säe) mallikuviot soveltuvat myös staattisempaan harmonian liikkeeseen vaihtelua luovana tekijänä. Andy McGheen *My Two* -katkelma antaa näytteen tästä.¹²⁷



Dm7-sointu peittää edellisessä näytteessä molemmat tahdit, jotka ovat doorisessa sävellajissa (D-doorinen). Soinnun värin kattava asteikko voidaan hahmottaa D-dooriseksi moodiksi, jonka jokaiselta säveleltä tai jokaisen moduksen pohjasäveleltä alkaa lyhyt, kolme säveltä käsittävä asteikkomotiivi = mallikuvio. Mallikuvion numeromerkintä on seuraava: 1–2–3. Toistuvuus on siis mallikuvioille luonteenomaista. Edellisen *My Two* -näytteen mallikuviot ovat tonaalisia.

3.8 Blues: jazzin selkäranka

Voidaan sanoa, että blues muodostaa jazzin selkärangan. Bluesista peräisin oleva tunne, ”sininen tunne”, näyttelee keskeistä osaa jazzissa tyyliuunnasta riippumatta. Bluesin ominaisimpia piirteitä tämän tutkimusasetelman kannalta ovat bluesin sointukulku ja bluesasteikko. Bluesin yleisin perussointukulku on vakiintunut histo-

125 Nuottiesimerkki perustuu Passin transkriptioon, jonka olen kirjoittanut Sibelius-nuotin-kirjoitusohjelmalla. Pass 1971b, 17. Näyte on levyltä *For Django*.

126 Pass on jättänyt tästä mallikuvioista soinnun septimin pois pintarakenteesta.

127 McGhee 1974, 115.

riansa aikana 12 tahdin mittaiseksi rakennelmaksi.¹²⁸ Perussointukulku (sointujen tehot ja tonaalinen liike), johon ei välttämättä liity sävellettyä melodiaa, näyttää seuraavalta:

/ I / I / I / I 7 / IV 7 / IV 7 / I / I / V 7 / V 7 / I / I /.

Aivan yleisesti toisen ja kymmenennen tahdin kohdalla voi esiintyä IV asteen sointu ja viimeisen tahdin kohdalla V asteen sointu.

Bluesin sointukulku on johdettu eurooppalaisesta harmoniasta. Bluesin esitystapa pohjautuu afrikkalaisperäiseen kysymys-vastaus-muotoon. Alun perin bluesia esitettiin pääasiassa laulamalla, usein kielisoittimen säestyksellä. Tällöin soitin vastasi laulajan ”kutsuun” (esim. säkeen jälkeen) tai soitin kävi eräänlaista dialogia laulajan kanssa. Toisaalta laulujen sanat sisältävät usein sisäisen dialogin:

”Now people, I’m gonna tell you, as long as I can, Now people, I’m gonna tell you, as long as I can, ‘Bout the death of Leroy Carr, well, he was my closest friend.

On one Sunday morning, just about nine o’clock, On one Sunday morning, just about nine o’clock, Death came an’ struck him, an’ he began to reel and rock.

He said, ‘Lawd have mercy, I’m in so much misery,’ He said, ‘Lawd have mercy, I’m in so much misery,’ He’s my friend, you all got to do what you can for me.

So on Monday mornin’ just about the break of day, So on Monday mornin’ just about the break of day, He began cryin’ an he was passin’ away.

I then called the doctor on the telephone, I then I called the doctor on the telephone, When the doctor came Leroy was dead and gone.”¹²⁹

Vähitellen bluesia alettiin esittää myös instrumentein. Bluesista syntyi muoto, jonka sisällä muusikot improvisoivat. Laulaja oli enää yksi solisti instrumenttien joukossa. Bluesin melodia, harmonia ja rytmi voivat muodostaa hyvinkin mutkikkaan kokonaisuuden tyyliuunnasta, esittäjästä ja tilanteesta riippuen. Esim. monet Duke Ellingtonin parhaat sävellykset ovat bluesmuunnelmia ja Charlie Parker levytti enemmän bluesversioita kuin missään muussa muodossa olevaa musiikkia.¹³⁰

Seuraava Collierilta peräisin oleva lainaus bluesperinteen ja bluesskaalan voimasta jazzissa on kuvaava:

”Venytyksiä ja bluenuotteja on aina käytetty jazzissa, jopa sävellyksissä, joilla ei ole mitään tekemistä bluesin kanssa.”¹³¹

Blues on siten oleellinen osa jazzia ja samalla sen tärkeä kulmakivi.

128 Blueschoruksen pituudessa ja sointujen käsittelyssä esiintyy huomattavastikin vaihtelua esiintyjistä ja tilanteesta riippuen. Ks. esim. Stearns 1956, 83–84. Vrt. myös esim. Martin 2001, 9–13: aktuaalinen taso ja struktuuralliset tasot (1–2).

129 Collier 1973, 85.

130 Stearns 1956, 88.

131 Collier 1973, 90. Liukon käännös.

3.9 Keskeiset skaalapohjaiseen näkökulmaan perustuvat lähestymistavat: a) Funktionaalisten moodien käyttötapa; b) Russellin teoreettinen lähestymistapa; c) Horisontaalisen tendenssin mukainen sointusäveliin sidoksissa oleva asteikkojen käyttötapa

Luon aluksi lyhyen katsauksen skaalapohjaiseen näkökulmaan liittyvien teoreettisten lähestymistapojen taustaan. Hypoteettinen oletamus on se, että 1960–1970-lukujen yhdysvaltainen teoreettinen tausta toimii pitkälle pohjana myös Suomeen tulleelle teoreettiselle viitekehykselle. Yhtä hyödyllistä on tehdä myös päätelmiä näiden lähestymistapojen samankaltaisuuksista ja eroavaisuuksista. Seuraavassa luvussa tarkastelen keskeisiä lähestymistapoja, joita ovat seuraavat:

- a) Funktionaalisten moodien käyttötapa
- b) Russellin teoreettinen lähestymistapa
- c) Horisontaalisen tendenssin mukainen sointusäveliin sidoksissa oleva asteikkojen käyttötapa

a) Funktionaalisten moodien käyttötapa: lähtökohta

Luvussa 1. mainitsin, että tämä tutkimus sisältää kaksi toisiinsa läheisesti liittyvää ongelmaa: tonaalisuuden ongelma sekä teoksen pinta- ja syvärakenteessa esiintyvän sävelmateriaalin ongelma suhteessa sointuun. Tonaalisuuden käsite yhtyy teoreettisen mallin ideaalitasolla perinteisen länsimaisen klassisen ja romanttisen ajan tonaalisuuskäsitykseen, jota sovelletaan keskiajalta peräisin oleviin kirkkosävellajeihin eli moodeihin. Käytän tästä ideaalitasosta nimitystä funktionaalisten moodien käyttötapa, koska sointujen funktionaalisia suhteita vastaa tietty sävelmateriaali tai asteikko. Esim. Gonda nimittää näitä asteikkoja funktionaalisen systeemin mukaan funktionaalisiksi asteikoiksi (functional scales).¹³² C-duurisävellajissa sointujen ja asteikkojen suhde on funktionaalisten moodien käyttöperiaatteen mukaan seuraava:

The image displays four musical staves, each representing a functional scale in a specific mode. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are as follows:

- Staff 1:** C major scale (C-D-E-F-G-A-B). Labeled "Cmaj7 C-jooninen".
- Staff 2:** D minor scale (D-E-F-G-A-B-C). Labeled "Dm7 D-doorinen".
- Staff 3:** E minor scale (E-F-G-A-B-C-D). Labeled "Em7 E-fryyginen".
- Staff 4:** F major scale (F-G-A-B-C-D-E). Labeled "Fmaj7 F-lyydinen".

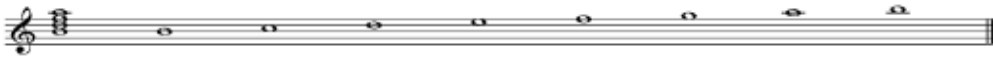
¹³² Gonda, *Jazz Forschung/Jazz Research* 3/4, 1971/72, 202. Vrt. myös esim. Haunschild 1997, 69–71. Haunschild nimittää tätä lähtökohtaa "jooniseksi systeemiksi" (Ionian system).



G7 G-miksolyydininen



Am7 A-aiolinen



Bm7b5 B-lokrinen

Muiden duuriasteikkojen kantasävelten alueella liikuttaessa moodien käyttö toteutuu vastaavalla tavalla.

Funktionaalisten moodien käyttötraditio ei näytä olevan kenenkään yksityisen henkilön luoma teoreettinen lähestymistapa vaan sitä on yleisesti käytetty erityisesti improvisoinnin opetuksessa kaikille soittimille. Mm. Saastamoinen on todennut asteikkojen käytön helpottavan sointupohjaista improvisointia siten, että muusikko voi käyttää helposti sointuun kuulumattomia asteikon säveliä lisä- tai täytesävelinä. Saastamoinen totesi samassa yhteydessä, että ilmeisesti Russellin lyydiseen järjestyelmään perustuva käytäntö on antanut impulsseja skaalojen käytölle.¹³³

b) Russellin teoreettinen lähestymistapa: lähtökohta

Russellin teoreettisella lähestymistavalla on yhtymäkohtia funktionaalisten moodien käyttötapaan siinä mielessä, että Russellin lähestymistavassa tietty sointuväri voidaan ilmaista yhdellä tai useammalla eri asteikolla. Russell lähtee kuitenkin siitä, että soinnun perussäveleltä alkava lyydisen moodin sävelmateriaali vastaa konsoinivimmin duurin + suuren septimin sisältämän soinnun väriä.



Cmaj7 C-lyydinen

Russellin tapaa ei ole laajasti käytetty sellaisenaan, joskin Russellin lähtökohta – lyydisen moodin sävelmateriaalin ja duurin + suuren septimin sisältävän soinnun yhteys – on yleisesti levinnyt jazzmuusikoitten keskuuteen.¹³⁴ Russellin peruslähtökohdasta ja näkemyksiä on käsitelty tässä tutkimuksessa jo aiemmin.

c) Horisontaalisen tendenssin mukainen sointusäveliін sidoksissa oleva skaalojen käytötapa: lähtökohta

Yleisemmällä tasolla tonaalisuuden ja sävelmateriaalin ongelma suhteessa sointuun tiivistyy horisontaalisen tendenssin mukaisessa sointusäveliін sidoksissa olevassa

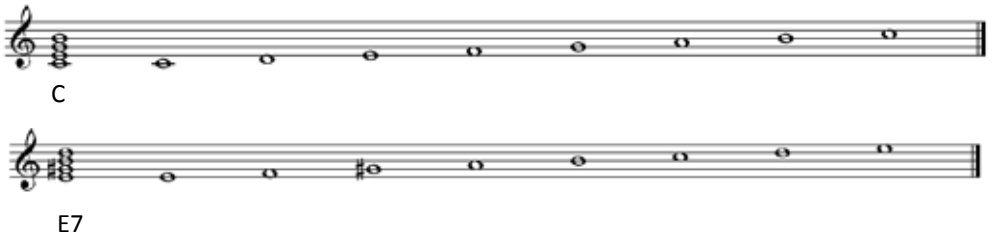
¹³³ Saastamoinen Liukon tekemässä haastattelussa Keiteleellä 1984. Haastattelu tapahtui Liukon nauhurille. VLK.

¹³⁴ Russell 1959. Haerle 1980, 12. Vrt. myös esim. Haunschild 1997, 72.

skaalojen käyttötavassa, jonka perusajatuksen mm. Mike Ihde on kuvannut ytimekkäästi seuraavaan tapaan:

”Pysy edellisen tahdin skaalamateriaalissa ja muuta ainoastaan niitä nuotteja, jotka ovat uudessa soinnussa.”¹³⁵

a)



b)



Edellä mainitun soitto-ohjeen mukaan C-duuriasteikon kantasävelikköä on muutettu ensiksi C-soinnun alueelta siirryttäessä E7-sointun alueelle (a-kohta) siten, että g-sävel vaatii E7-soinnun kohdalla korotuksen (gis), jotta skaalamateriaalin sävelet sisältävät myös E7-soinnun sävelet. Vastaavasti C-soinnun alueelta siirryttäessä B7-soinnun piiriin (b-kohta) C-duuriasteikon d- ja f-sävelet vaativat B7-soinnun kohdalla puolen sävelaskelen korotukset (dis ja fis), jotta kaikki B7-soinnun sävelet ovat myös skaalamateriaalissa mukana. Toisin sanoen, horisontaalinen sointusäveliin sidoksissa oleva tendenssi vaatii E7-soinnun kohdalla harmonisen A-molliasteikon (V moduksen) ja vastaavasti B7-soinnun kohdalla harmonisen E-molliasteikon (V moduksen) mukaista sävelmateriaalia.

Horisontaalisen tendenssin mukaisen sointusäveliin sidoksissa olevan skaalojen käyttötavan mukaan on mahdollista löytää soinnun sävyä konsonoivimmin vastaava skaalamateriaali, toiseksi konsonoivimmin vastaava skaalamateriaali jne. Tällä periaatteella toimivista teoreetikoista ja pragmaatikoista erityisen merkittäviä ovat olleet mm. David Baker, Jerry Coker, Mike Ihde, Joe Pass – sekä tietenkin George Russell.

On huomattava, että harvemmin – varsinkaan improvisoitaessa – asetetaan jyrkkiä kieltoja asteikon värisävyille tai tunnelmalle, etenkin jos sävelmateriaali korreloi enemmän tai vähemmän sointusävelten karaktääriin kanssa. Toisin sanoen, sävelmateriaalin valinta on viime kädessä esteettinen arvostuskysymys. On tosin sävel-

¹³⁵ Ihde 1979, 85 (lainaus sekä a- ja b-esimerkkien sävelten tasot). Nämä nuottiesimerkit on kirjoitettu eri aika-arvoilla kuin Ihden näytteessä. Liukon käännös.

lyksiä, joissa säveltäjä haluaa jotain määrättyä sävelmateriaalia. Heikki Sarmannon *Jai Guru Dev* -sävellyksen improvisaatioissa halutaan lokrista, miksolyydistä, aiolista ja doorista sävyä seuraavalla tavalla:¹³⁶



Soinnun sävelten ja käytetyn asteikkomateriaalin sävelten tarkastelu kongruenssi-periaatteen mukaan antaa vastauksen tonaalisuusongelmaan ja tonaalisen keskuk-sen ongelmaan sekä soinnun ja skaalamateriaalin vastaavuusongelmaan. Jos soin-nun sävelet sisältävät kaikki asteikon sävelet, sointu ja skaala ovat ihannekongruens-sissa keskenään: esim. C-lyydisen moodin ja Cmaj13(#11)-soinnun vastaavuus.

Kieltämättä funktionaalisten moodien käyttötavassa soinnun sävelet ja käytetyn as-teikon sävelet ovat keskeisesti kongruenssi-periaatteen mukaisessa loogisessa suhteessa. Moodien funktionaalinen käyttö omana kategorianaan on kuitenkin oikeu-tettua, koska moodeilla pyritään ilmaisemaan – erityisesti pedagogiikassa – samalla myös sointujen tonaalisia liikkeitä. Russellin lähestymistavalla – kuten olen aiemmin todennut – on myös analogiaa kongruenssi-periaatteeseen. Kolmas kongruenssi-periaatteen mukainen käytäntö on horisontaalisen tendenssin mukainen sointusäveliin sidoksissa oleva skaalojen käyttötapa.

Perinteisen länsimaisen klassisen musiikin kolme perustehoa ovat toonika-, subdo-minantti- ja dominanttitehot. Jazzissa IV asteen sointu korvataan yleensä II asteen soinnulla. Coker on todennut, että II asteen molliseptimisointu, V asteen domi-nanttiseptimisointu ja I asteen duuri + suuren septimin sisältävä sointu muodosta-vat noin 75 % kaikista soinnuista.¹³⁷ Näin perinteisen jazzin II–V–I-sointukulku eri muodoissaan onkin keskeisin sointukulku, jonka perusteella funktionaalisten moo-dien käyttötappaa on sovellettu mm. improvisoinnin opetuksessa siten, että II asteen molliseptimisoinnilla melodian synnyttää soinnun perussäveleltä alkava doorinen moodi, V asteen dominanttiseptimisoinnilla vastaavasti miksolyydininen moodi ja I asteen duurin + suuren septimin sisältävällä soinnulla jooninen moodi.¹³⁸ I asteen soinnun kohdalla käytetään yleisesti myös – mahdollisesti Russellin vaikutuksesta – lyydistä moodia.¹³⁹

136 Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 82. Finnish Jazz Themes.

137 Coker 1964, 75.

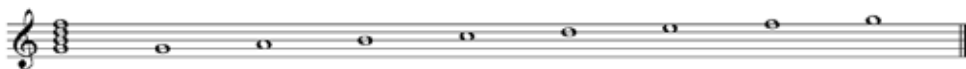
138 Esim. Aebersold 1973, Aebersold 1974, McGhee 1974, Spera 1977, Coker 1964, Baker 1983.

Lisäksi lukuisat eri soittimille tarkoitetut improvisoinnin opettelemiseen tähtäävät kirjat sisältä-vät tämän funktionaalisen käyttötavan soveltamista II–V–I-sointukulkuun.

139 Ks. esim. Russell 1959, Haerle 1980, 12.



Dm7 (II) D-doorinen



G7 (V) G-miksolyidinen



Cmaj7 (I) C-jooninen tai



Cmaj7 (I) C-lyydinen

Sointupohjaisen ajattelutavan mukaisessa sävellyksessä tai improvisaatiossa teoksen harmoninen liike on yleensä nopea tai ainakin suhteellisen nopea. Improvisaatio tapahtuu silloin luontevasti pääasiassa sointujen sävelillä. Sointujen sävelillä liikkuminen edustaa tällöin loogisesti sointutehojen vaihtelua ja teoksen harmonista liikettä.¹⁴⁰

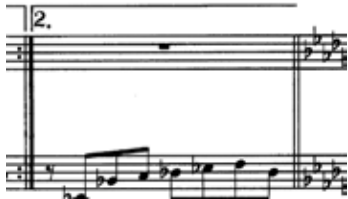
Skaalapohjainen ajattelutapa sopii hyvin teoksiin, joissa teoksen harmoninen liike on hidas. Tällöin jopa yhden tai kahden soinnun käyttö teoksen perustana on hyvinkin luonteenomaista. Sointuja saatetaan tällöin käyttää kiinnittämättä huomiota niiden funktioharmonisiin suhteisiin. Varsinkin skaalapohjaisen ajattelutavan alkuaikoina oli yhtäläisyyksiä tietyn sointu- ja skaalatyyppin välillä. Tästä mm. Davisin *So What* -tulkinta (1959) verifioi tietyn sointu- ja skaalatyyppin välisen yhteyden: m7-sointu ja soinnun pohjasäveleltä alkava doorinen moodi. Tällöin teoksen sointumerkinnät – Dm7 ja Ebm7 – symbolisoivat siis teoksen syvärakenteessa olevia asteikkoja. Pintarakenteessa käytetään D- ja Eb-doorisen moodin sävelille rakentuvia sointuja, joita rakenteen ja äänenkuljetuksen perusteella on alettu eräissä yhteyksissä kutsua *So What* -kuluiksi (*So What voicing*).¹⁴¹ *So What* -teoksen teema alkaa Dm7-soinnun alueella D-doorisen moodin piirissä seuraavasti:

140 Ks. esim. *Giant Steps* - ja *Django*-analyysit, Liukko 1989, 51–115.

141 Coker 1980, 50. Nuottinäyte Ingelf 1982, 110.



Jonkin ajan kuluttua teeman tonaalinen keskus siirtyy puoli sävelaskelta ylemmäksi Eb-dooriselle alueelle. Eb-doorisen osan alku näyttää tällaiselta:



Edellä esitetyn perusteella *So What* -teoksen pintarakenteessa esiintyvät soinnut voidaan analysoida luontevasti seuraavasti: kvarttirakenteiset soinnut + suuri terssi.



Dm7-soinnun alue



Ebm7-soinnun alue

So What -improvisaationäytteen alku näyttää Davisin soittamana seuraavalta. Davisin käyttämä skaalamateriaali perustuu koko improvisaatiossa D- ja Eb-doorisille moodeille. Tässä yhteydessä on huomattava, että *So What* -teos on levytetty merkitykselliselle *Kind of Blue* -levylle (1959), jonka seurauksena skaalapohjainen ajattelutapa vakiintui pian jazzin keskeiseksi osaksi.¹⁴²



Dm7 (D-doorinen)



Harmonian vaihtuessa Ebm7-soinnun alueelle soinnun ja moodin välinen yhteys näyttää sillä kohtaa tällaiselta:



Ebm (Eb-doorinen)

4. Säveltämisen perustraditiot Yhdysvalloissa

David Bakerin vertikaalisuus-horisontaalisuus-näkökulma on yhdensuuntainen tämän tutkimuksen tutkimusongelman kanssa. Bakerin näkökulma¹⁴³ selittää jazzin säveltämisen perustraditioita seuraavasti:

- a) Vertikaaliset sävellykset
- b) Horisontaaliset sävellykset
- c) Vertikaalis-horisontaaliset sävellykset.

4.1 Vertikaaliset sävellykset

Baker tarkoittaa vertikaalisilla sävellyksillä sellaisia sävellyksiä, jotka muodostuvat soinnuista ja oleellisesti niiden muodostamista melodialinjoista ja -rakenteista.

¹⁴² Liukon nuotinnus. Kawrza kuvaa Davisin ja Adderleyn improvisaatiotekniikkaa kirjassa *Jazz Forschung/Jazz Research* 18 (1986), 9–66. *Kind of Blue* -levyn syntyvaiheita selitetään mm. Carrin Miles Davis -kirjassa. Carr 1986, 130–134.

¹⁴³ Baker 1983, 20–25.

Baker mainitsee esimerkkeinä vertikaalisesta sävellystraditiosta mm. *Tune Up* – ja *Giant Steps* –teokset.

” – vertical tunes, that is, tunes which are essentially concerned with chords or vertical alignments, i.e. ‘*Tune Up*’ and ‘*Giant Steps*’.”¹⁴⁴

Erityisesti vanhemmalle jazzille – bebop-kausi mukaan lukien – on tunnusomaista sointujen sävelillä liikkuminen. Tässä yhteydessä on huomattava, että varsinainen bebop (1940–1950) edustaa siihen saakka esiintyneen jazzin kehittyneintä ja kompleksisinta astetta. Tähän perustuen on oikeutettua luokitella edellä mainitut vertikaalistyyppiset sävellykset bebop-kauden loppuun saakka – aina myöhäisbebop tai hard bop mukaan lukien (1950-luvun loppuun saakka) – omaksi genre-luokakseen. Coker käyttääkin edellä mainitusta genrestä nimitystä *standardi- ja bebop-tyyppiset sävellykset* (Be-Bop and Standard vehicles).¹⁴⁵

Bebop sisältää historiallisesti kaiken aikaisemman perinnemateriaalin, jota kyseisellä aikakaudella käsiteltiin hyvinkin uudistunein tavoin. Keskeisiä uudistuksia edeltävään ns. swing-kauteen (1930–1940) olivat muun muassa seuraavat seikat:

- a) Sävellyksen harmoninen rytmi muuttui yleisesti ottaen nopeaksi
- b) Sointujen määrä lisääntyi ja sointuja korvattiin sijaissoinnuilla
- c) Vanhoja ”evergreenejä” sävellettiin uudelleen bebop-tyyliin
- d) Sointuja laajennettiin aina 9-, 11- ja 13 -soinnuksi saakka
- e) Muunnosävelten käyttö – erityisesti kvintin ja noonin kromaattiset muunnokset – vakiintui
- f) Skaalojen käyttöä esiintyi sopivissa paikoissa.

Olen konkreetoisoinut aikaisemmissa tutkimuksissani tätä ns. vertikaalista sävellystraditiota, joka painottui siis bebop-perinteeseen hyvinkin yksityiskohtaisesti erityisesti seuraavien improvisaatioiden kautta: Coltranen *Giant Steps* - ja Passin *Django* -improvisaatiot.¹⁴⁶

4.2 Horisontaaliset sävellykset

Horisontaaliset sävellykset sisältävät Bakerin kategoriassa vain muutamia sointuja tai sointuvaihdokset tapahtuvat hyvin harvoin. Tästä perinteestä Baker haluaa nostaa esille mm. *So What* -teoksen ja Herbie Hancockin *Maiden Voyage* -teoksen. Modaalistyyppiset sävellykset korreloivat hyvin tähän kategoriaan.

” – horizontal tunes, that is, compositions which have few chord changes or compositions in which the chord changes move very slowly, i.e. ‘*So What*’ and ‘*Maiden Voyage*’.”¹⁴⁷

Aikaisemmissa tutkimuksissani olen analysoinut tämänkaltaista horisontaalistyyppistä sävellystraditiota useillakin esimerkeillä, joista mainittakoon mm. seuraavat improvisaatiot: Gabor Szabon *Sophisticated Wheels*, Steve Khanin *Footprints*, Larry Carltonin *Whispering Pines* sekä George Bensonin *So What*.¹⁴⁸

144 Baker 1983, 19.

145 Coker 1980 ja Coker 1978.

146 Ks. esim. Liukko 1989.

147 Baker 1983, 19.

148 Ks. esim. Liukko 1989 sekä Liukko 1981.

4.3 Horisontaalis-vertikaaliset sävellykset

Horisontaalis-vertikaaliset sävellykset sisältävät nimensä mukaisesti molempia edellä mainittuja aspekteja. Baker lisää – aivan oikein – bluesin erillisenä sävellyserinteenä myös tämän määrittelyn piiriin.¹⁴⁹ Valtaosa jazzteoksista kuuluu tämän lähestymistavan alueelle. Seuraava Bakerin blues-esimerkki kuvaa oleellisesti tämän horisontaalis-vertikaalisen teoksen lähestymisperiaatteita.¹⁵⁰



Edellisestä esimerkistä havaitaan, että saman soinnun kestäessä kauemmin – tässä tapauksessa vähintään kaksi tahtia – kaikki asteikon sävelet esiintyvät myös improvisaation pintarakenteessa: pääasiallisesti skaalapohjainen ajattelutapa (horisontaalisesti painottunut). Vastaavasti soinnun keston ollessa lyhyt – tässä tapauksessa yksi tahti tai sitäkin lyhyempi – improvisaatio etenee pääasiallisesti soinnun sävelillä: sointupohjainen ajattelutapa (vertikaalisesti painottunut). Olen tehnyt aiemmin kyseisestä näytteestä yksityiskohtaisen tahti tahdilta -analyysin, johon tässä yhteydessä viittaan.¹⁵¹

5. Tavallisimmat jazzissa käytetyt skaalat ja niiden typologia

Tämän tutkimuksen tarkoitus ei ole eritellä kaikkia jazzmusiikissa käytettyjä asteikkoja. Luonkin katsauksen tavallisimpiin jazzissa käytettyihin asteikkoihin ja niiden oleellisiin piirteisiin. Näitä ovat mm. perinteiset kirkkosävellajit eli moodit, melodinen, jazzmolli- ja harmoninen molliasteikko, bluesasteikko, pentatoninen asteikko, dim-asteikko, kokosävelasteikko ja eräät muut synteettiset asteikot.

¹⁴⁹ Baker 1983, 25.

¹⁵⁰ Baker 1983, 25: Tune III.

¹⁵¹ Liukko 1989, 118–121.

5.1 Moodit, niiden käyttö ja muita huomioita

Aiemmin luvussa 3.9 totesin, että funktionaalisten moodien käyttö on liittynyt erityisesti improvisaation opetukseen. Tällainen moodien käyttötapa on usein vain teoreettinen lähtökohta, joka ei sisällä esimerkiksi asteikon kromaattisia muunnoksia. On ilmeistä, että saman sointuvärin päälle voidaan soittaa useita eri asteikkoja. Tuskin kukaan – varsinkaan improvisoitaessa – asettaa jyrkkiä kieltoja asteikon värisävelle, kunhan asteikko tai moodi sisältää enemmän tai vähemmän soinnun karakteristisia säveliä.¹⁵²

Mm. Gonda on luokitellut moodit toonikallisiin, subdominanttisiin ja dominanttisiin moodeihin.¹⁵³ Toonikallisia moodeja ovat jooninen, aiolinen ja (harvemmin) fryyginen. Doorinen ja lyydinen edustavat subdominanttitehoa ja miksolyydinen sekä lokrinen puolestaan dominanttitehoa. Näin merkittynä moodit on muodostettu yhden sävellajin, duuriasteikon kantasävelten mukaan, eivätkä välttämättä tarvitse lisämääreitä sävellajin ollessa selvillä. Moodin perussäveltä osoittava kirjain ilmaisee kuitenkin selkeästi moodin nimen: esimerkiksi E-doorinen, D-fryyginen, C-lokrinen jne.

Luvussa 3.9 totesin, että funktionaalisten moodien käyttötavassa tonaalisuuden käsite yhdistyy perinteisen länsimaisen klassisen ja romanttisen ajan tonaalisuuskäsitukseen. Tällöin VI asteen sointu korvaa siis I asteen, ja III asteen soinnun funktio näkyy ilmiselvästi vasta duuri muodossaan (välidominanttina) tai terssikäännösmuodossaan (V asteen soinnun funktiossa). III asteen sointu sisältää joka tapauksessa toonikan kanssa kolme yhteistä säveltä (nelisoinnuin merkittynä), joten soinnun toonikaväri on tässä mielessä ilmeinen. II asteen sointu voi korvata IV asteen ja VII asteen sointu vastaavasti V asteen sointua. Edellisessä kappaleessa mainitsemani moodijaottelu näyttää perustuvan tähän. Moodit voidaan näin ”kuulla” soinnuista funktionaalisten moodien vastatessa kunkin soinnun väriä. Seuraavan kuvan T = toonikafunktio, S = subdominanttifunktio ja D = dominanttifunktio.



Mollissa vastaavien asteikkojen – erityisesti modusten – merkinnät muodostuvat molliasteikkojen luonteesta johtuen komplikoiduimmiksi. Luonnollinen molliasteikko ja sen modukset voidaan kirjoittaa luontevasti moodien termein. Muiden molliasteikkojen, erityisesti modusten, ollessa kysymyksessä kunkin asteikon modukset kannattaa kirjoittaa mielestäni molliasteikon astemerkinnän mukaan. Esimerkiksi g-sävelestä lähtevä harmoninen C-molliasteikko (harmonic minor, HM)) merkitään harmoninen C-molli/V tai C-HM/V, as-sävelestä lähtevä vastaavasti harmoninen C-molli/VI tai C-HM/VI jne.

152 Ks. esim. Liukko 1989: Footprints- ja So What -analyysit.

153 Jazz Forschung/Jazz Research 3/4, 1971/72, 194–205.

5.2 Jazzmolliasteikko

Ns. jazzmolliasteikko (Jazz Minor, Real Melodic Minor) on identtinen melodisen molliasteikon nousevan muodon kanssa.¹⁵⁴ On huomattava, että jazzmolliasteikon laskeva muoto ei ole identtinen perinteisen melodisen mollin laskevan muodon kanssa. Käytän siitä tarvittaessa myös JM- tai RMM-lyhennettä.¹⁵⁵



C-jazzmolli (C-JM tai C-RMM)

Jazzmollin käyttökelpoisuus tulee esille erityisesti muunnesäveliä sisältävien dominanttiseptimi- tai -noonisointujen kanssa silloin kun jazzmollin perussävel on pientä sekuntia korkeammalla kuin dominanttiseptimimuotoisen soinnun perussävel. Tällöin jazzmolli – erityisesti sen VII modus, JM/VII – sisältää dominanttiseptimi- tai -noonimuotoisen soinnun muunnesävelet: b5, #5, b9 ja #9.

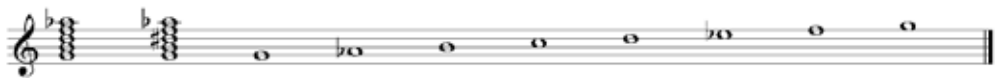


E7b9#9b5#5 F-jazzmolli/VII (F-JM/VII)

Olen konkretisoinut tämän tyyppistä jazzmollin käyttötapaa aikaisemmissa tutkimuksissani mm. Passin *Django*-näytteen yhteydessä.¹⁵⁶ Palaan jazzmollin käytön teoreettiseen tarkasteluun tässä tutkimuksessa vielä mm. Paakkunaisen Berklee-vaiheen materiaalin yhteydessä.

5.3 Harmoninen molliasteikko

Harmoninen molliasteikko näyttää assosioituvan mm. dominanttiseptimimuotoisiin sointuihin hyvin silloin, kun harmonisen molliasteikon perussävel on kvinttiä alempana kuin dominanttiseptimimuotoisen soinnun perussävel. Tällöin harmoninen molliasteikko – erityisesti sen V modus – sisältää muunnesävelistä ylennetyn kvintin ja pienen noonin: #5 ja b9. Harmonisen molliasteikon (harmonic minor, HM) modusten merkintöjen suhteen on johdonmukaista menetellä suhteellisesti ottaen samoin kuin jazzmollinkin merkinnöissä.



G7b9 G7b9#5 Harmoninen C-molli/V (C-HM/V)

154 Ks. esim. Leavitt 1968, 60–105 ja Leavitt 1971. Leavitt käsittelee näissä jazzmollin sormituksia kitaralle.

155 Vrt. myös Leavitt 1968, 60–115 ja Ihde 1979, 85–86.

156 Ks. Liukko 1989, 101–102. Tässä vähennetty kvintti on ainoa muunnesävel, jota ei ole käytetty pintarakenteessa.

Tämän tyyppisiä harmonisen molliasteikon käyttötapoja olen konkretisoinut aikaisemmissa tutkimuksissani mm. Passin *Django*-näytteen analyysissäni.¹⁵⁷

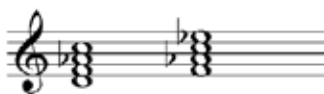
Molliasteikon funktionaalista käyttöä voidaan tarkastella oikeutetusti esim. Gondan jaottelulla, jossa toonikafunktioksi ”suositellaan” melodisen mollin muotoa, subdominantti- ja dominanttifunktioiksi harmonisen mollin muotoa.¹⁵⁸

Toonikafunktio:



Cmmaj7 Ebmaj7#5 Am7b5
Melodinen C-molli (C-JM, C-JM/III, C-JM/VI)

Subdominanttifunktio:



Dm7b5 Fm7
Harmoninen C-molli (C-HM/II, C-HM/IV)

Dominanttifunktio:



G7 Bo7
Harmoninen C-molli (C-HM/V, C-HM/VII)

Edellä mainittujen molliasteikkojen liike ja sointumuodot synnyttävät näkemykseni mukaan jazzmollin ja harmonisen molliasteikon yhdistelmän siten, että basson sävel etenee jazzmollin mukaan muiden äänten noudattaessa harmonisen mollin muotoa. Jazzissa toonikafunktio (tonaalinen keskus) esiintyy huomattavasti yleisemmin molliseptimisointumuodossa (m7) kuin mollimajorseptimisointumuodossa (mmaj7), joten jazzmollin käyttö on nähdäkseni yleisempää muussa kuin edellä mainitussa yhteydessä: esimerkiksi muunnesäveliä sisältävien dominantti- ja -noo- nisoitujen yhteydessä. Viittaan tässä yhteydessä aikaisempiin tutkimustuloksiin.¹⁵⁹

157 Ks. Liukko 1989, 97–114. Analyysin yhteydessä on esitetty yhteenveto sivulla 114, johon on koottu myös skaalapohjaiset tulkinnat: esim. 1. chorus, 2. tahti: C7 – F-HM, 1. chorus, 6. tahti: C7 – F-HM, 2. chorus, 3. tahti: Bb7– Eb-HM. Ks. myös Ihde 1979, 86 ja Pass & Thrasher 1970, 23.,

158 Jazz Forschung/Jazz Research 3/4, 1971/72, 201 ja 205. Suositus on selitettävissä soinnun ja asteikon sävelten kongruenssiperiaatteella sekä jossain määrin suosittelijan omilla preferensseillä. Kongruenssiperiaatteen nojalla voidaan perustellusti löytää soinnun ja asteikon välinen ideaalisuhde, toissijainen suhde jne., joten suosittelija paljastaa samalla oman preferenssinsä asteen ja oikeutuksen. Ks. myös esim. Coker 1964.

159 Liukko 1989, Django-analyysi. Djangossa tonaalisen keskuksen (sävellajin) sointumuoto on m7-tyyppiä ja jazzmollin käyttö assosioituu skaalapohjaisen tulkinnan mukaan dominanttiseptimuotoisiin sointuihin, joita on laajennettu ja väritetty improvisaatiossa muunnesävelillä: kvintti ja/tai nooni. Tosin jazzmolli esiintyy ohimenevästi myös toonikallisessa funktiossa: 1. chorus, 12. tahti.

Skaalapohjainen ei tarkoita sitä, että melodian olisi aina edettävä asteittaisesti. Jo-kaista teosta voidaan lähestyä monin tavoin, joista mm. Bakerin kategorialuokittelu on yhdensuuntainen tämän tutkimuksen tutkimusongelman kanssa. Baker mainitsee *skaalallisen* (scalar) ja *sointuihin orientoituneen* (vertikaalisen) ajattelutavan lisäksi kolmannen lähestymistavan: *ennalta suunnitellut tai spontaanisti luodut melodiakulut*.¹⁶⁰ Tutkijan kannalta Bakerin luokittelu ontuu erityisesti kolmannen kategorian osalta siksi, että ennalta suunniteltujen tai spontaanisti luotujen melodiakul- kujen toisistaan erottaminen on hankalaa tai vähintään häilyvää. Edellä sanottuun liittyen Bakerin kolmannen kategorian käyttö ei ole välttämättä tutkijalle validia var- sinkaan teoksen motiivianalyyssissä. Bakerin luokittelu sopii mielestäni hyvin harjoit- tusmenetelmäksi, josta mm. *Giant Steps* -"etydi" on malliesimerkki. Se, miten esim. Coltrane on harjoitellut ennakkoon ja kuinka paljon luonut spontaanisti, ei eksak- tisti selviä. Sen sijaan *Giant Stepsin* tärkeät (mm. 1–2–3–5-motiivin merkitys) ja vä- hemmän tärkeät motiivit ovat selvemmin erotettavissa toisistaan.¹⁶¹ *Giant Stepsissä* esiintyy myös joonisen, doorisen ja miksolyydin moodin käyttöä funktionaalisina moodeina.

Käytännössä säveltäminen tai improvisointi ei läheskään aina tapahdu funktionaa- listen moodien käyttötavan mukaan. Ts. muusikot usein suodattavat tietyt asteikon värit ja sointujen laadut vastaamaan toisiaan. Eräs tällainen perusväri on doorinen moodi, jonka monet jazzmuusikot ovat taipuvaisia kuulemaan molliseptimisoinnun kohdalla soinnun funktionaalisista suhteista riippumatta: esim. Davisin *So What* -improvisaatio.

5.4 Muita tavallisimpia asteikkoja ja niiden käyttötapoja

Moodien, melodisen, jazz- ja harmonisen molliasteikon lisäksi jazzissa käytetään mitä erilaisimpia asteikkoja. Bluesasteikko on aina näytellyt jazzissa keskeistä osaa tyyliuunnasta riippumatta. Mielestäni voidaan sanoa, että bluesasteikko on ollut perusasteikko muiden asteikkojen tuodessa lisäväriä ja -sävyä jazzin tunne- ja väris- pektriin. Anhemitoninen, kvinttiympyrän viidestä ensimmäisestä sävelestä koostuva pentatoninen asteikko (esim. c, d, e, g, a) saa myös oman lukunsa. Muista, varsinkin uudemmassa jazzissa käytetyistä asteikoista, tarkastelen erityisesti ns. dim-asteik- koa sekä heksatonisista asteikoista kokosävelasteikkoa. Tämän jälkeen – erityisesti Paakkunaisen Berklee-materiaalin pohjalta – analysoin myös perusteellisesti mate- riaalissa esiin tulevia preferenssiasteikkoja kongruenssiperiaatteen pohjalta, jolloin sointujen ja asteikkojen väliset suhteet ovat tarkastelun kohteina.

5.5 Bluesasteikko

Bluesasteikko näyttää olevan eurooppalais-amerikkalaisen ja afrikkalaisen musiikin fuusio. Mustien orjien oli sopeutettava oma musiikkiperintönsä heille uuteen mu- siikkikäsitteistöön. Bluesasteikko ja bluetonaliteetti olivat eräs tulos näiden musiik- kiperinteiden yhteensulautumisesta.

¹⁶⁰ Baker 1983, 19.

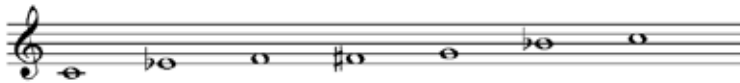
¹⁶¹ Ks. Liukko 1989, 51–92 sekä 205: *Giant Steps* -analyysi.

Bluesasteikon terssi, blueterssi, puolittaa perussävelen ja kvintin.¹⁶² Toinen bluessävel, septimi, sijaitsee täsmälleen kvintin ja oktaavin puolivälissä.¹⁶³ Bluesävelet lauletaan tai soitetaan erittäin vaihtelevilla tavoilla sävelkorkeuksien vaihdellessa näiden puolitetttujen sävelten ympärillä. Bluesävelet ovat siis eräänlaisia likiarvoja. Blueterssi sijaitsee perussävelestä lukien duuriterassin ja molliterassin välillä sekä bluesseptimi vastaavasti suuren ja pienen septimin välimaastossa. Bebopista lähtien myös vähennetyn kvintin lähettyvillä sijaitsevaa säveltä alettiin kutsua bluesäveleksi.¹⁶⁴ Sävelten todellinen luonne korostuu erityisesti silloin kun ne soitetaan tai lauletaan perinteisen länsimaisen tonaalisen ajan musiikin pohjalta muodostettujen ”puhtaitten” sävelten kanssa: esimerkiksi duuri-, molli-, m7-, maj7-, mmaj7-, tai m7b5-sointumuodot. Bluesävelet ilmaistaan nuottikirjoituksessa usein pienellä terssillä, vähennetyllä kvintillä (tai ylinousevalla kvartilla) ja pienellä septimillä. Bluesasteikon yksinkertaisin muoto näin ilmaistuna on identtinen erään pentatonisen asteikon, tässä tapauksessa Eb-pentatonisen asteikon V moduksen kanssa (Eb-pentatoninen/V). Jazzin yhteydessä tällaisesta asteikosta käytetään usein nimitystä mollipentatoninen asteikko.¹⁶⁵



C-bluesasteikko (1. muoto) = C-mollipentatoninen

Kolmannen bluessäveln esiintyessä vähennetyn kvintin läheisyydessä asteikon rakenne on seuraava:



C-bluesasteikko (2. muoto)

Tämän tutkimuksen tarkoitus ei ole eritellä kaikkia bluesasteikon muotoja konkreettisin esimerkein vaan konkretisoida bluesasteikon käyttöä erilaisia bluessäveliä sisältävillä asteikoilla. Näitä olen konkretisoinut aikaisemmissa tutkimuksissani mm. Jeff Beckin, George Bensonin, David Bakerin, John Coltranen, Steve Khanin ja Larry Carltonin näytteiden kautta.¹⁶⁶ Usein muusikolla on käytössään vain asteikon osa eikä esimerkiksi improvisaation pintarakenne välttämättä paljasta koko syvärakenteessa olevaa asteikkoa. Muusikko voi esimerkiksi välttää tai käyttää säästeliäästi tiettyjä säveliä, vaikka ne kuuluisivatkin asteikkoon. Muut bluesasteikon muodot saadaan kun puuttuvia säveliä lisätään.

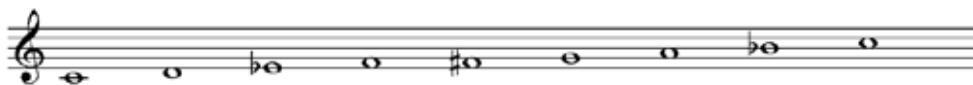
162 Stearns 1956, 209

163 Stearns 1956, 211.

164 Berendt 1982, 15.

165 Koska on olemassa useita bluesasteikon muotoja, nimeän ne selvyden vuoksi seuraavasti: bluesasteikko (1. muoto), bluesasteikko (2. muoto) jne. Ks. myös esim. Boling 1993, 55 ja Haunschild 1997, 110–115. Boling nimeää tämän edellä mainitun C-bluesasteikon muodon myös C-mollipentatoniseksi asteikoksi. Myös Haunschildillä asteikkorakententeiden vastaavuus tulee esille.

166 Liukko 1989.



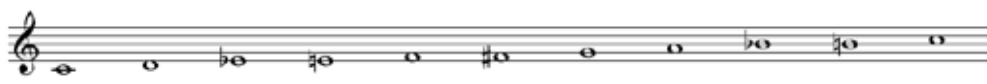
C-bluesasteikko (3. muoto)

Winthrop Sargeantin jazzlevytysten analyysituloks oli se, että jazzmuusikko käyttää improvisoidessaan seuraavaa asteikkoa.¹⁶⁷ Asteikon merkintätapa paljastaa hyvin asteikon todellisen luonteen.



C-bluesasteikko (4. muoto)

Gonda sisällyttää kolme bluesäveltä bluesasteikkoon seuraavin merkinnöin:¹⁶⁸



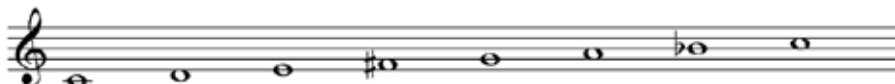
C-bluesasteikko (5. muoto)

Bakerin bluesasteikkokonstruktio jää ilman suurta septimiä.¹⁶⁹



C-bluesasteikko (6. muoto)

Gonda tuo bluesasteikon käsittelyn yhteydessä esille myös akustisen asteikon (acoustic scale).¹⁷⁰ Se ei ole varsinainen bluesasteikko eikä nimitys ole jazzin terminologiasta peräisin, sillä akustisen asteikon käyttö on liitetty erityisesti Bartókin yhteyteen.¹⁷¹ Asteikon alempi tetrakordi on peräisin lydisestä ja ylempi samalta perussäveleltä alkavasta miksolyidisestä moodista. Asteikko on siis lydis-miksolyidinen moodi. Myös jazzissa asteikkoa nimitetään yleensä lydisen alkuperän mukaan: mm. the Lydian Flat Seven tai Lydian Dominant.¹⁷² Backlund käyttää tästä asteikosta nimeä yläsävelasteikko (overtone).¹⁷³ Käytän tästä asteikosta lydis-miksolyidinen nimeä, sillä se kuvaa ytimekkäästi suomen kielellä asteikon luonteen. Tritonus-intervalli tuo joka tapauksessa hiukan bluesasteikon luonnetta septimin ohella. Vaikka tällä asteikolla on jossain määrin myös bluesasteikon luonnetta, asteikon käyttö suuntautuu monesti muuhun kuin bluesiin.



C-lydis-miksolyidinen

167 Stears 1956, 210.

168 Jazz Forschung/Jazz Research 3/4, 1971/72, 199.

169 Baker 1974, 61.

170 Jazz Forschung/Jazz Research 3/4 1971/72, 199.

171 Lampert 1976, 283. Béla Bartók-artikkeli.

172 Esim. McGhee 1974, 32 (the Lydian Flat Seven) ja Baker 1980, 33–34 (Lydian Dominant).

173 Backlund 1983, 44.

5.6 Pentatoninen asteikko

Bluesasteikon käsittelyn yhteydessä olen maininnut, että esim. C-mollipentatoninen asteikko on identtinen Eb-pentatonisen asteikon V moduksen kanssa. Pentatonisen asteikon melodian yhteydessä esiintyy yleensä sointuja, jotka muodostuvat osittain asteikolle vieraista sävelistä: esim. asteikon soveltaminen bluesin sointukulkuun. Anhemitonisen pentatonisen asteikon V moduksen (mollipentatonisen asteikon) terssi ja septimi ovat likimain bluesäveliä, joten soinnun perussäveleltä alkava (V) modus vastaa tässä mielessä duuri-, molli-, dominanttiseptimi- ja molliseptimisointujen karakteristisia sointusävelvaatimuksia: esimerkiksi duuri- tai mollibluces. Tämä asia tulee esille myöhemmin konkreettisesti tässä tutkimuksessa mm. Sarmannon *Suomi*-teoksen yhteydessä.

Näkemykseni mukaan pentatonisen asteikon eri modusten muodot eivät osoita tutkijalle yksiselitteisesti tulkintaa niistä, jos 2., 3. 4. ja 5. modus ajatellaan 1. moduksesta johdetuiksi asteikoiksi. Yksiselitteisempää on sen sijaan puhua pentatonisesta asteikosta (1. moduksesta), jonka moduksilla muusikko liikkuu. Toisin sanoen, muusikko painottaa tiettyjä säveliä muita enemmän. Näin bluesasteikon 1. muodon käyttö on itse asiassa pentatonisen asteikon käyttöä, jos pentatonisen asteikon V moduksen mukaiset bluesävelet merkitään pienellä terssillä ja pienellä septimillä.

Seuraavassa Jeff Beckin *Come Dancing* -improvisaationäytteessä¹⁷⁴ asteikko voidaan tulkita edellä sanotun perusteella näin:

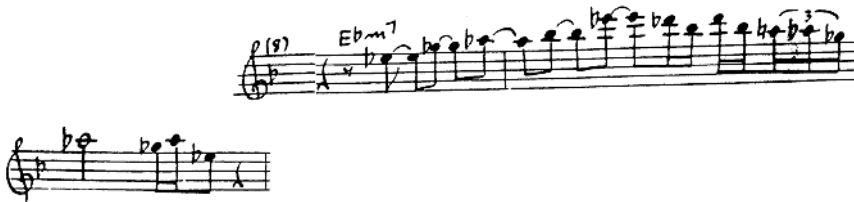


Dm

D-mollipentatoninen = F-pentatoninen/V

Edelliseen viitaten yleisellä tasolla voidaan puhua F-pentatonisen asteikon sävelistä ilman erityisiä moduksia. Tällöin g-sävel sattuu olemaan pintarakenteessa asteikon ensimmäinen ja viimeinen sävel. Asteikko = F-pentatoninen. Jos asteikko ajatellaan tonaalisen keskuksen mukaisesti d-pohjaisesti, se on D-bluesasteikon 1. muoto = F-pentatoninen/V = D-mollipentatoninen.

Pentatoninen asteikko – ainakin osittain – on mielestäni seuraavan George Bensonin *So What* -katkelman perustalla:¹⁷⁵



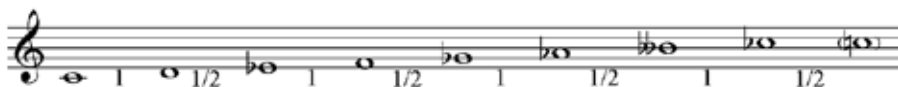
174 Petersen 1979, 12. Teos on Wired-albumilla (Epic PE 33849).

175 Benson, *So What*, down beat, June 8, 1972, 39.

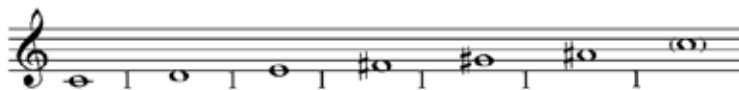
Gb-pentatonisen asteikon V modus eli Eb-mollipentatonisen asteikon käyttö ulottuu ainakin a-sävelle asti. Koko näyte sisältyy kyseisen pentatonisen asteikon piiriin, jos a-sävel analysoidaan loma-tai lisäsäveleksi. Eb-bluesasteikko (2. muoto) on yhtä hyvin improvisaation sävelmateriaalina.

5.7 Dim- ja kokosävelasteikko sekä preferenssiasteikkojen tarkasteluperiaate

Dim- ja kokosävelasteikkojen rakenteet ovat seuraavia:



C-dim-asteikko



C-kokosävelasteikko

Messiaenin moodeja, joihin mm. dim- ja kokosävelasteikko kuuluvat, voidaan käyttää melodisesti ja harmonisesti yhtä tai useampaa kerrallaan.¹⁷⁶ Tarkoitukseni on tutkia, miten asteikon sävelet ilmaisevat soinnun väriä tai kuinka muusikko voi käyttää asteikkoja sointujen kohdalla.

Vertaan sointujen ja asteikkojen sävelten välisiä suhteita kongruenssiperiaatteen mukaisesti.¹⁷⁷ Jos muusikko käyttää asteikkoa, joka sisältää kaikki soinnun sävelet oikein painoituksin, asteikko vastaa hyvin soinnun väriä, sillä mahdolliset sointuun kuulumattomat sävelet voidaan ymmärtää hajasäveliksi. Esimerkiksi m7-soinnun (tässä Cm7) ja soinnun pohjasäveleltä alkavien asteikkojen kongruenssisuhteet hahmotetaan seuraavasti:



Cm7

Edellä sanotun perusteella toisen, neljännen ja kuudennen sävelen säveltaso voi vaihdella. Supertoonika voisi olla tasavireisen viritysjärjestelmän mukaan d- tai des-sävel, subdominantti f-, fis- tai fes-sävel sekä submediantti puolestaan a- tai as-sävel.¹⁷⁸

Toisaalta asteikon sävelistä voidaan koota tarvittaessa esimerkiksi undesimi- tai tresimisointu soinnun funktiota muuttamatta, varsinkin jos on kysymyksessä yhden

176 Otavan iso musiikkitietosanakirja 4, 1972, 295–296. Otan Messiaenin moodi-nimityksen esille siksi, että Messiaenin sävelvalinta perustuu myös eräänlaiseen moodiajatteluun.

177 Oramo on käyttänyt kyseistä termiä erityisesti pentatonisen asteikon mukaisen melodian ja siinä käytetyn harmonian tarkastelun yhteydessä: Bartókin jousikvartetto-luentosarja Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella lukuvuonna 1978–1979. Ks. myös Oramo 1977, 172.

178 Enharmoniset merkinnät ovat myös käyttökelpoisia.

oktaavialan käsittävä asteikko siten, että asteikon viimeinen sävel on ensimmäisen oktaavikerrannainen. Asteikon sisältäessä kaikki tai lähes kaikki soinnun sävelet asteikon väri vastaa kongruenssiperiaatteen mukaan soinnun väriä.¹⁷⁹



Cmaj13(#11) C-lyydinen



C13 (#11) C-lyydis-miksolyydinen

Jazztradition peruseriaate on yleensä ollut se, että sointuun etsitään "sopivaa" asteikkoa. "Sopiva" asteikko on suuresti esteettinen arvostuskysymys improvisaatio-tilanteesta johtuen, mutta ainakin teoreettisella tasolla voidaan etsiä ensisijainen, toissijainen asteikko jne. Näyttääkin siltä, että seuraava Cokerilta peräisin oleva taulukko sointujen ja asteikkojen preferenssisuhteista voidaan selittää edellä esitetyillä perusteluilla.¹⁸⁰

Family	Chord	Scales		
		First Choice	Second Choice	Third Choice
Tonic Majors	M7	major scale		
	M6	major scale		
Tonic Minors	m6	melodic minor	diminished	
	m#7	melodic minor	harmonic minor	diminished
m7	m7	Dorian Mode	diminished	
	#7	Locrian Mode	diminished	
7 (Dominant)	7	Mixolydian Mode	whole tone	diminished (1/2 step up)
	7 +5	whole tone		
	7 b5	diminished (1/2 step up)	whole tone	
	#7 (M3 up)	diminished (on chord root)		

Perusduurin sointuväri (Coker):



Cmaj7 C-duuriasteikko



C6 C-duuriasteikko

¹⁷⁹ Molemmat asteikot sisältävät tässä kaikki soinnun sävelet, joten molempia asteikkoja voidaan käyttää kyseisten sointujen kohdalla. Vrt. myös horisontaalisen tendenssin mukaisen sointusäveliön sidoksissa olevan asteikkojen käyttötavan perusajatusta erityisesti jälkimmäiseen (C-lyydis-miksolyydiseen) asteikkoon.

¹⁸⁰ Coker 1964, 53.

Kokonaan mustatut sävelet eivät muuta sointuvärikategoriaa vaan ne ovat lisäsäveliä, esimerkiksi lomasäveliä, muunnesäveliä tai ne voidaan ymmärtää laajennetun soinnun säveliksi (nooni, undesimi tai tredesimi). Mitä enemmän niitä esiintyy, sitä enemmän asteikon väri poikkeaa soinnun väristä. Vastaavasti mitä enemmän asteikko sisältää soinnun säveliä, sitä paremmin asteikon väri korreloi sointuvärin kanssa.

Perusmollin sointuväri (Coker):



Cm6 Melodinen C-molli



Cm6 C-dim-asteikko



Cmmaj7 Melodinen C-molli



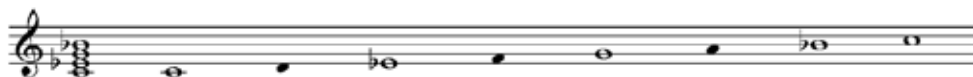
Cmmaj7 Harmoninen C-molli



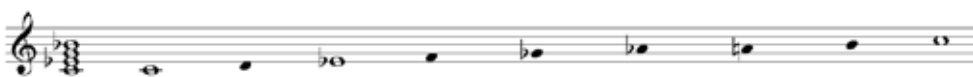
Cmmaj7 C-dim-asteikko

Edellä olevassa perusmollin sointuvärin muodostamassa kategoriassa – tässä tapauksessa Cmmaj7 – melodisen C-molliasteikon (=C-jazzmolli) ensisijaisuutta harmoniseen C-molliasteikkoon nähden voidaan perustella sillä, että melodisen C-molliasteikon (jazzmollin) seksti, a-sävel, korreloi harmonisen C-molliasteikon as-säveltä paremmin vaadittavan perusmollin sointuvärin kanssa.

Molliseptimisoinnun sointuväri (Coker):



Cm7 C-doorinen



Cm7 C-dim-asteikko

Molliseptimisoinnun sointuvärikategoriassa Coker näyttää osoittavan ainoastaan doorisen preferenssin dim-asteikkoon verrattuna. Näkemykseni mukaan mm. kaikki

soinnun pohjasäveleltä alkavat molliterssiset moodit (kirkkosävellajit) ovat lähempänä Cm7-soinnun väriä kuin yllä mainittu dim-asteikko.



Cm7b5 C-lokrinen

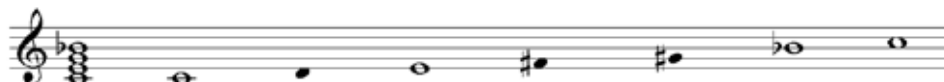


Cm7b5 C-dim-asteikko

Dominanttiseptimisoinnun sointuväri (Coker):



C7 C-miksolydyinen



C7 C-kokosävelasteikko



C7 Db-dim-asteikko (Db-dim/VIII)

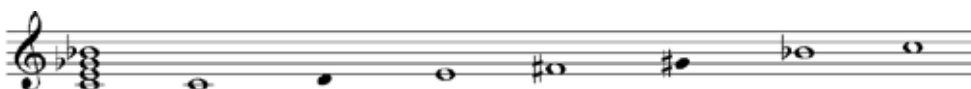
Kongruenssiperiaate paljastaa edellisessä esimerkissä olevan preferenssiristiriidan dominanttiseptimisoinnun sointuvärikategoriassa: 2. ja 3. kategoria. Db-dim-asteikko sisältää enemmän sointusäveliä kuin c-säveleltä alkava kokosävelasteikko (C-kokosävelasteikko). Toisaalta Db-dim-asteikko sisältää enemmän mustattuja säveliä, mm. muunnesäveliä. Näin Cokerin preferenssi on vähintään häilyvä 2. ja 3. kategorian osalta. Muut Cokerin dominanttiseptimisointuihin orientoineet preferenssit näyttävät seuraavilta:



C7#5 C-kokosävelasteikko



C7b5 Db-dim-asteikko (Db-dim/VIII)



C7b5 C-kokosävelasteikko

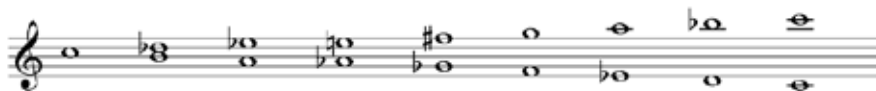
Cokerin taulukon dominanttiseptimisointukategoriassa näyttää olevan virhe. Näkemykseni mukaan m7b5-soinnun sijalla pitäisi olla o7, koska o7-sointuja voidaan käyttää esimerkiksi dominanttiseptimisointukategoriassa. Seuraavan esimerkin Co7-sointumuoto on siis Ab7b9-soinnun funktiossa.¹⁸¹ Tällöin Co7-sointu voidaan ajatella Ab7b9-sointuna, josta pohjasävel puuttuu (vrt. luku 3.2.)



Dominanttiseptimisoinnun sointuvärikategoriassa (C7b5) Db-dim-asteikko on osoitettu ensisijaiseksi kokosävelasteikkoon nähden, vaikka jälkimmäinen asteikko sisältää vähemmän "mustattuja" säveliä. Dim-asteikon ensisijaisuutta voidaan puolustella sillä, että asteikko sisältää sointumuodon 7b5 (tässä tapauksessa C7b5) vaatiman karakteristisen vähennetyn kvintin erotuksena sointumuodon 7#5 (tässä tapauksessa C7#5) vaatimasta ylinousevasta kvintistä. Toisaalta dim-asteikko sisältää soinnun perussävelestä lukien alennetun toisen ja kolmannen asteen (vähennetty ja ylinouseva nooni), joista erityisesti edellinen luo soinnun kanssa värikylläisen perusjännitteen. Asteikon es-e-sävelyhdistelmä soinnun kanssa voidaan ymmärtää myös blueterssin sävyksi.

Dominanttiseptimisoinnun perussäveleltä alkava dim-asteikko (esimerkiksi C7 ja C-dim-asteikko) sisältää kongruenssiperiaatteen nojalla seuraavat erikoiset sävelet: pieni terssi, vähennetty ja ylinouseva kvintti sekä suuri septimi. Puolta sävelaskelta ylempää alkava dim-asteikko (esimerkiksi C7 ja Db-dim-asteikko) sisältää puolestaan vähennetyn ja ylinousevan noonin sekä vähennetyn kvintin. Tässä asteikossa myös kaikki muunnesävelet ovat kongruenssissa soinnun funktion kanssa. Soinnun pohjasäveleltä alkavassa asteikossa molemmat kvintit voidaan analysoida muunnesäveliksi ja terssi muunne- tai bluessäveleksi, mutta suurella septimillä on taipumus tuhota duurin + pienseptimisoinnun väriä. Näyttää siltä, että mm. tämän takia puolta sävelaskelta ylempää alkava dim-asteikko vastaa paremmin duurin + pienseptimisoinnun väriä kuin soinnun perussäveleltä alkava dim-asteikko. Soinnun perussäveleltä alkavassa dim-asteikossa nooni on "duurimuodossaan" (suuri). Puolta sävelaskelta ylempää alkavassa asteikossa nooni on taas "mollimuodossaan" (pieni). "Mollimuotoinen" nooni luo mielestäni enemmän jännitettä ja kloriteettia kuin "duurimuotoinen".

Messiaenin moodiluokittelun II moodin intervallijärjestys on puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel jne. Silloin asteikko sopii soinnun pohjasäveleltä alkavaan dominanttiseptimimuotoiseen sointuun, koska sävelet ovat itse asiassa samat kuin puolta sävelaskelta ylempää alkavan dim-asteikon (1. muoto), jonka intervallijärjestys on päinvastainen. Tämä Messiaenin II moodin mukainen dim-asteikon muoto (puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel jne.) on symmetrinen dim-asteikon 1. muodon (kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel jne.) kanssa seuraavasti:



181 Ks. Coker 1964, 53.

Erisävelisiä dim- asteikkoja voidaan konstruoida oikeastaan kolmelle eri säveltasolle: perussäveleltä alkava, puolta sävelaskelta ylempää alkava ja kokosävelaskeleen ylempää alkava asteikko. Esimerkiksi C-säveleltä alkava dim-asteikko – C-dim-asteikko – sisältää Eb-, Gb- ja A-dim -asteikkojen sävelet, C#-dim -asteikko vastaavasti E-, G- ja Bb-dim- asteikkojen sävelet ja D-dim-asteikko puolestaan F-, Ab- ja Cb-dim-asteikkojen sävelet. Asteikot voidaan merkitä yhtä hyvin enharmonisesti. Tämä dim-asteikko on Messianin II moodin mukainen asteikko, joka kuuluu rajoitetusti transponoitaviin moodeihin.

Dim-asteikon tai muiden asteikkojen käyttö voi kuulua tai olla kuulumatta preferenssiasteikkojen kategoriaan. Mainittuun preferenssiasteikkojen kategoriaan voidaan lukea mielestäni mm. Kari Kompan *Blues for Pori Jazz 66/67*, jossa säveltäjä on merkinnyt Messaenin II moodin mukaiset, sointujen pohjasäveleltä alkavat dim-asteikot jokaisen soinnun kohdalle bluesin sointukulkuun.¹⁸² Sointujen merkintätapa tuo esille muunnosävelten luonnetta. Sama asteikko sopii pienen terssin etäisyydellä sijaitseviin dominanttiseptimimuotoisiin sointuihin (vrt. edellinen kappale).

The image shows three systems of handwritten musical notation for a 'SOLOS' section. Each system consists of a single melodic line on a staff and a corresponding chord voicing on a piano keyboard diagram below it. The first system features an F7(alt.) chord with notes D7, A7, and Eb7. The second system features a Bb7(alt.) chord with notes G7, Ab7, and Cb7. The third system features a C7(alt.) chord with notes A7, F#7, and Gb7. The fourth system features a Bb7(alt.) chord with notes G7, Ab7, and Cb7. The fifth system features an F7(alt.) chord with notes D7, A7, and Eb7. The notation is handwritten and includes various accidentals and note heads.

Etenkin uudemman jazzin yhteydessä käytetty kokosävelasteikko (Messaenin I moodi) näyttää olevan yleisin heksatonisista asteikoista. Erisävelisiä kokosävelasteikkoja löytyy oikeastaan kahdelta eri säveltasolta. Asteikkojen pohjasävelet sijaitsevat puolen sävelaskeleen päässä toisistaan. Nimeän asteikot selvyiden vuoksi pohjasävelen mukaan. Esimerkiksi C-kokosävelasteikon sävelet sisältyvät D-, E-, F#-, G#- ja Bb-kokosävelasteikkoihin sekä C#-kokosävelasteikon sävelet vastaavasti D#-, F-, G-, A- ja B-kokosävelasteikkoihin.

182 Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 27. Finnish Jazz Themes.

C-kokosävelasteikko sisältää C-duuriasteikkoon verrattuna muunnesäveliset kvintit ja pienen septimin, joten asteikko soveltuu tässä mielessä hyvin perussäveleltä alkavaan dominanttiseptimimuotoiseen sointuun, jossa kvintti on ylennetty ja/tai alennettu. Tietenkin ylinouseva kolmisointu kvinttinsä ansiosta viittaa kokosävelasteikkoon. Asteikko vastaa hyvin sen jokaiselta säveleltä alkavaa 7#5- tai 7b5-tyyppistä sointua sekä vastaavia ylinousevia duurikolmisointuja kongruenssiperiaatteen mukaan.

C+ D+ E+ F#+ G#+ Bb+

C7#5 D7#5 E7#5 F#7#5 G#7#5 Bb7#5

C7b5 D7b5 E7b5 F#7b5 G#7b5 Bb7b5

Seuraava Joe Passin blueskatkelma¹⁸³ osoittaa kokosävelasteikkojen käyttöä 7-sointujen kohdilla:

G7-soinnun kohta voidaan tulkita G-, A-, B-, C#, D#- tai F-kokosävelasteikoksi. Sointujen ja skaalojen vertailun takia nimeän asteikot sointujen pohjasävelten mukaan. Näin merkittynä G7-soinnun kohdalla improvisoidaan G-kokosävelasteikolla ja C7-soinnun kohdalla vastaavasti C-kokosävelasteikolla. Asteikot ovat sopeutettavissa preferenssiasteikkojen kategoriaan. Soinnut näyttävät jälleen olevan yksinkertaisimmissa perusmuodoissaan, jotka näytteen pintarakenteen perusteella voidaan muuntaa "improvisointisointurungoksi". Silloin muunnesäveliset kvintit viittaavat lähinnä 7#5b5-tyyppisiin sointuihin, jotka olisivat parhaiten kongruenssissa asteikkojen kanssa: tässä tapauksessa G7#5b5- ja C7#5b5-soinnut.

183 Pass & Thrasher 1970, 38.

6. Ted Peasen näkökulma

Yhdysvaltalaisperäisen teoreettisen taustan ja teoreettisten lähtökohtien selvittämisen jälkeen on johdonmukaista käsitellä modaalisen jazzin tuloa Suomeen. Ted Peasen näkökulma sointujen ja skaalojen suhteista sijoittuu luontevasti eräänlaiseksi yhdistäväksi sillaksi tähän yhteyteen. Tämän asiakokonaisuuden teoriapainotteinen materiaali pohjautuu Paakkunaisen Berklee-vaiheen opiskeluun Bostonissa, Yhdysvalloissa, 1970-luvun puolivälissä.

Paakkunainen sai syksyllä 1975 kolmivuotisen taiteilija-apurahan, jonka turvin hän lähti opiskelemaan Yhdysvaltoihin Berklee College of Music -oppilaitokseen. Koko perhe seurasi mukana Yhdysvaltoihin. Paakkunaisella oli tarkoitus mennä syyskaudella 1975 Herb Pomeroy'n *Line Writing* -kurssille, mutta tiettyjen yhteensattumien takia Paakkunainen olisi päässyt kyseiselle kurssille vasta kevätkaudella 1976. Tämän johdosta Paakkunainen meni *Big Band Score and Analyses* -kurssille syyskaudella 1975.¹⁸⁴ Pease toimi edellä mainitun kurssin opettajana. Seuraava aineisto pohjautuukin juuri *Big Band Score and Analyses* -kurssin materiaaliin, joka on esitetty neljällä seuraavalla sivulla.

184 Ks. Niiranen 2003, 87–88.

SOINTUSKAALAT

Cmaj7 D-7 E-7 Fmaj7 G7 A-7
 Imaj7 II-7 III-7 IVmaj7 V7 VI-7

1. I Imaj7 TAI I⁶ TAI I Cmaj7 (C6)(C) - JOONINEN
 2. II-7 D-7 - DOORINEN
 3. III-7 E-7 - FRYYGINEN
 4. IV TAI IVmaj7 F TAI Fmaj7 - LYYDINEN
 5. V7 G7 - MIKSOLYYDINEN
 6. VI-7 A-7 - Aiolinen
 7. I- A- - HARMONINEN MOLLI
 8. I-6 A-6 - MELODINEN MOLLI (NOUSEMA)
 9. I-maj7 A-maj7 - JAZZ MOLLI ↑↓
 10. I-7 A-7 - LUONNOLINEN MOLLI
 11. II-7 (b5) A mollissa B-7 (b5) - LOKRINEN

12. $\text{IV}^{\text{maj}} 7$ tai IV^6 $\text{F}^{\text{maj}} 7$ (F^6) - JOONINEN
 (IV - *suhtouksen vääristys*)

13. IV^6 F^6 - MELODINEN MOLL

14. VII^7 $\text{B}^b 7$ - LYYDINEN ($\text{b} 7$)
 SUB-DOMINANTTI
 MOLL SOIN - NUT

15. $\text{VI}^{\text{maj}} 7$ $\text{A}^{\text{maj}} 7$ - LYYDINEN

16. $\text{II}^{\text{maj}} 7$ $\text{D}^{\text{maj}} 7$ - LYYDINEN

17. $\text{I}^{\circ} 7$ $\text{C}^{\circ} 7$

18. $\text{I}^{\#} 7$ $\text{C}^{\#} 7$

19. $\text{III}^{\circ} 7$ $\text{E}^b 7$

20. $\text{IV}^{\#} 7$ $\text{F}^{\#} 7$

21. $\text{II}^{\#} 7$ $\text{D}^{\#} 7$

22. $\text{III}^{\circ} \rightarrow (\text{b} 5)$ $\text{E}^{\circ} \rightarrow (\text{b} 5)$ - LOKRINEN

23. $\text{IV}^{\#} \rightarrow (\text{b} 5)$ $\text{F}^{\#} \rightarrow (\text{b} 5)$ - LOKRINEN

DOMINANTTISEISKA SOINTUSKAALAT

4. G^7 - MIKSOHYYPINEN

1a. $G^7(b13)$ - MIKSOHYYPINEN (b13) Pentatissa $\rightarrow C-6$

2. $G^7(b9)$ - MAJOLINEN (#9) LISÄÄVEL \uparrow #13 C, Chaj7 tai C7:n Pentatissa

2a. $G^7(b9)$ - b13 C-, C-6 tai C-7:n Pentatissa

3. $G^7(\#11)$ - LYYDINEN (b9)

YLEISESSÄ KÄYTÖSSÄ KATKEKIN SISÄISDOMINANTTIIN SEKÄ $bVII^7$, IV^7 , VI^7 ETTÄ MYÖS V^7/I , V^7/IV , V^7/V

4. G^+7 - KOKOSÄVELSKAALA

5. $G^7(alt)$ OR $G^7(b9)$ - MUUNNETTU DOMINANTTISKAALA

6. $G^7(sus4)$ - MIKSOHYYPINEN

6a. $G^7(sus4)$ \uparrow (tai myös DOORINEN)

7. G^7 - VÄHENNETTY DOMINANTTISKAALA

1 2 3 4 5 6 7 8

G^7 $b9$ $\sharp 9$ $\sharp 11$ 13 7 6

SOINTUSKAALAT TOISSIJAKSILLE DOMINANTTI SEISKAN -
SOINNUILLE

C Dominant

A7 = V^7/II MIKSOHYDINEN $\flat 13$

B7 = V^7/III MIKSOL. $\flat 13 \flat 9$

C7 = V^7/IV MIKSOL.

D7 = V^7/V MIKSOL.

E7 = V^7/VI MIKSOL. $\flat 13 \flat 9$ $\flat 13$

F7 = $\text{V}^7/\flat \text{VII}$ LYDIAN $\flat 7$

F#7 = V^7/VI MIKSOL. $\flat 13 \flat 9$

G PENTATONINEN (G, G#)

E- (7) - "SININEN" MOVI PENTATONINEN

KÄYTTÖ KEIN.
MÄMMELUJESSEN

6.1 Funktionaalisten moodien näkökulma

Asteikot 1–6:

Lähtökohtana näyttää olevan se, että diatonisen asteikon – duuriasteikon tai joonisen moodin – kuudelle ensimmäiselle pohjasävelelle rakennetaan nelisoinnut seuraavasti:

I asteella	= Cmaj7
II asteella	= Dm7
III asteella	= Em7
IV asteella	= Fmaj7
V asteella	= G7
VI asteella	= Am7

Tämä näkökulma korreloi pitkälle myös funktionaalisten moodien käyttötapaan.¹⁸⁵ VII asteen soinnun käsittelyä ei esiinny tässä vaiheessa lainkaan.

1.

I asteen soinnulle rakentuvassa kolmi- tai nelisoinnussa soinnun ja skaalan suhde = soinnun perussäveleltä alkava jooninen moodi. Suluissa oleva sävel (f-sävel) on ns. arka sävel, jonka käytön suhteen kannattaa olla tarkkana. Esimerkiksi laajennettujen sointujen funktiossa 11-sävel on mieluummin #11-muodossa kuin 11-muodossa.¹⁸⁶ Fis-sävel onkin myös yläsävelsarjan 11. yläsävel.

1. I maj7 tai I⁶ tai I Cmaj7 (C6)(C) - JOONINEN

Cmaj7, C6 tai C C-jooninen

2.

II asteen soinnulle rakentuvassa nelisoinnussa soinnun ja skaalan suhde = soinnun perussäveleltä alkava doorinen moodi. Tässä B-sävel – karakteristinen doorinen seksti (myös 13) on merkitty araksi säveleksi. Asialla ei sinänsä ole ristiriitaa esim. sointujen laajentamisen ja värittämisen yhteydessä. Doorinen seksti (tässä B-sävel) tai 13-sävel korreloi Dm7-soinnun kanssa.¹⁸⁷ Ilmiön selitystä voisi hakea ainakin tuon ajan lähihistoriasta. Tällöin mieleen nousee konkreettisesti mm. *Kind of Blue* -levyllä oleva Davisin klassinen *So What* -soolo. *Kind of Blue* -levy on ollut käytännöllisesti katsoen kaikkien merkittävien jazzmuusikkojen eräs oleellinen virstanpylväs modaalisen jazzin alueella. Davis käyttää tässä soolossaan Dm7-soinnun kohdalla D-doorista moodia kuitenkin siten, että doorista sekstiä käytetään melko säästeliäästi.¹⁸⁸ Sinänsä doorinen seksti (tässä B-sävel) tai 13-sävel korreloi laajennetun Dm7-soinnun kanssa: Dm13.

2. II -7 D-7 - DOORINEN

Dm7 D-doorinen

185 Vrt. Liukko 1989, 39–40 sekä tämän tutkimuksen alkuosa. Ks. myös Haunschild 1997, 70.

186 Vrt. esim. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

187 Vrt. esim. Coker 1964, 64.

188 Ks. esim. Liukko 1989, 47–48 sekä 178. Kawrza kuvaa Davisin ja Adderleyn improvisaatiotekniikkaa kirjassa *Jazz Forschung/Jazz Research* 18, 1986, 9–66. *Kind of Blue* levyn syntyvaiheita selitetään Carrin Miles Davis -kirjassa, Carr 1986, 133–134.

3.

III asteelle rakentuvassa nelisoinnussa soinnun ja skaalan suhde = soinnun perussäveleltä alkava fryyginen moodi. Tässä asteikon toinen sävel (f) ja kuudes sävel (c) on merkitty aroiksi säveliksi. Esim. sointujen laajentamisen ja värittämisen yhteydessä edellä mainitut sävelet hämärtävät soinnun perusväriä.

3. III -7

Em 7 E-7 - FRYYGINEN

Em 7 E-fryyginen

4.

IV asteelle rakentuvassa kolmi- tai nelisoinnussa soinnun ja skaalan suhde = soinnun perussäveleltä alkava lyydinen moodi. Tässä soinnun ja skaalan keskinäisessä suhteessa ei ole ns. arkoja säveliä vaan kaikki asteikon sävelet soivat hyvin: esim. laajennetun soinnun sävelinä g-sävel = 9, B-sävel = #11, d-sävel = 6 tai 13 ja e-sävel = suuri septimi. Näin ajateltuna moodin sävelistä tulee myös lyydinen (tässä F-lyydinen) asteikko. Asteikon ja soinnun suhde on suorastaan ihannekongruenssissa.¹⁸⁹

4. IV TAI IV maj7

F tai F maj7 F-lyydinen

5.

V asteelle rakentuvassa nelisoinnussa soinnun ja asteikon suhde = soinnun perussäveleltä alkava miksollyydinen moodi. Asteikon neljäs sävel (c) on ns. arka sävel.¹⁹⁰

5. V7

G7 G-miksollyydinen

6.

VI asteelle rakentuvassa nelisoinnussa soinnun ja skaalan suhde = soinnun perussäveleltä alkava aiolinen moodi. Asteikon kuudes sävel (f) on merkitty ns. araksi säveliksi. Asteikon kuudes sävel, pieni seksti, hämärtää mm. laajennetun soinnun yhteydessä soinnun ja skaalan keskinäistä kongruenssisuhdetta.¹⁹¹

6. VI -7

Am7 A-aiolinen

189 Vrt. myös Coker 1964, 64, Russell 1959 ja Liukko 1989, 22–25.

190 Vrt. myös Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

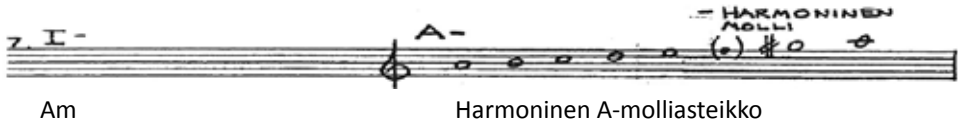
191 Vrt. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

6.2 I asteen mollisoinnun toonikallinen funktio (näytteet 7–10):

Seuraavissa näytteissä (näytteet 7–10) soinnun ja skaalan suhde on I asteen mollisoinnun toonikallisessa funktiossa:

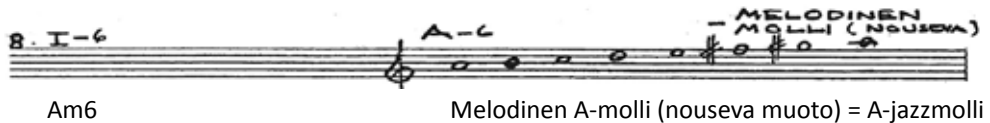
7.

Tässä soinnun perussäveleltä alkavalla harmonisella molliasteikolla ilmaistaan I asteen mollikolmisointua. Asteikon kuudes sävel (f) on ns. arka sävel. Pieni seksti hämärtää liiaksi toonikallisen mollisoinnun perusväriä tai funktiota.¹⁹²



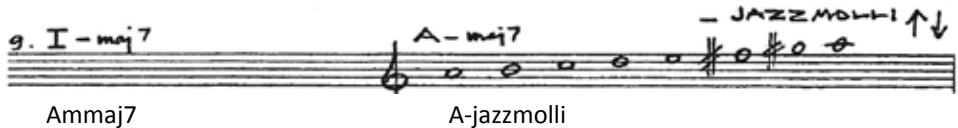
8.

Nousevan melodisen molliasteikon kaikki sävelet korreloivat I asteen m6-sointuun. Suuri seksti voidaan lisätä toonikalliseen mollisointuun muuttamatta soinnun tonaalista funktiota.¹⁹³ Tästä asteikosta, jonka sävelmateriaali sisältää sekä ylöspäin mentäessä että alaspäin tultaessa samat sävelet, käytetään jazzperinteessä myös nimeä jazzmolli (Jazz Minor, Real Melodic Minor).¹⁹⁴



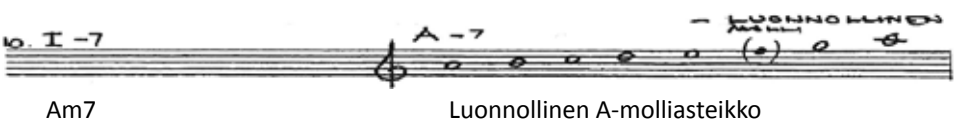
9.

Jazzmollin kaikki sävelet korreloivat I asteen mmaj7-sointuun. Suuri septimi voidaan lisätä toonikalliseen mollisointuun muuttamatta soinnun tonaalista funktiota.¹⁹⁵



10.

Luonnollinen molliasteikko on myös käyttökelpoinen I asteen m7-soinnun kanssa. Asteikon kuudes sävel (f), pieni seksti, on ns. arka sävel. Se ei ole hyvässä kongruenssisuhteessa sointusävelten kanssa.¹⁹⁶



192 Vrt. myös Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

193 Vrt. myös Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

194 Ks. esim. Leavitt 1968 ja 1971. Vrt. myös Ihde 1979, 85–86.

195 Vrt. myös Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

196 Vrt. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

6.3 II ja IV asteiden sointujen ja asteikkojen välisiä suhteita (näytteet 11–16)

11.

Soinnun perussäveleltä alkava lokrinen asteikko käy hyvin mollissa funktionaalisten moodien käyttöperiaatteen mukaan II asteen m7b5-sointuun.¹⁹⁷ Tällöin asteikon toinen sävel (c) on merkitty ns. araksi säveleksi. C-sävel on soinnussa b2 tai b9, joten kyseinen sävel ei ole hyvässä kongruenssisuhteessa soinnun perusväriin.

Bm7b5 B-lokrinen moodi

12.

Soinnun perussäveleltä alkava jooninen asteikko on käyttökelpoinen duurissa IV asteen maj7- tai 6-sointuun mentäessä. Tällöin asteikon neljäs sävel (Bb) on merkitty ns. araksi säveleksi. Perusteluissa voidaan löytää analogia 1. näytteen perustelujen kanssa: Cmaj7- ja C6-sointujen ja C-joonisen moodin vastaavuus.

Fmaj7 tai F6 F-jooninen asteikko

Näytteissä 13–16 on kysymys subdominanttifunktiosta mollisointuympäristössä. Tonaalinen keskus on näissä näytteissä C-mollissa.

13.

Soinnun perussäveleltä alkava melodinen molliasteikko (nouseva muoto) – jazzmoli – korreloi IV asteen m6-soinnun kanssa. Kaikki asteikon sävelet ovat kongruenssisuhteessa soinnun sävelten kanssa. Asteikon perussävelestä lukien suuri seksti (d) ja suuri septimi (e) voidaan lisätä perussointuväriin. Lisäksi g-sävel on nooni ja Bb-sävel on undesimi.¹⁹⁸

Fm6 F-jazzmolliasteikko

14.

Soinnun perussäveleltä alkava lyydininen(b7)-asteikko on merkitty subdominanttifunktiossa bVII asteen 7-soinnun kanssa. Tässä yhteydessä asteikko on identtinen Bb-lyydis-miksollyydisen asteikon kanssa.¹⁹⁹ Asteikko voidaan analysoida syvärakenteessa myös johdonmukaisesti F-jazzmolliasteikon sävelmateriaaliksi. Tällöin Bb-sävelestä lähtevä asteikko on F-jazzmolliasteikon IV modus = F-jazzmolli/IV.²⁰⁰

¹⁹⁷ Vrt Liukko 1989, 39–40.

¹⁹⁸ Vrt. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

¹⁹⁹ Vrt. Oramo 1977.

²⁰⁰ Vrt. myös esim. Boling 1993, 46. Hän käyttää tästä jazzmollin moduksesta nimeä lydian

14. bVII^7 - LYYDINEN ($\text{b}7$)

Bb7 Bb-lyydinen($\text{b}7$) = Bb-lyydis-miksolyydinen = F-jazzmolli/IV

15.

Soinnun perussäveleitä alkavan lyydisen moodin ja duurin + maj7-soinnun vastaa-
vuus tulee esille seuraavassa näytteessä. Tässä bVI asteen maj7-sointu on subdo-
minanttifunktiossa. Lyydisen moodin ja maj7-soinnun sävelten kongruenssiperiaat-
teen mukaisia vastaavuuksia on käsitelty aiemmin mm. neljännen (4.) näytteen yh-
teydessä.

15. bVI maj7 | A^b maj7 - LYDYINEN

Abmaj7 Ab-lyydinen moodi

16.

Lyydisen moodin ja duurin + maj7-soinnun vastaavuus on esillä myös seuraavassa näytteessä, jossa Dbmaj7-sointua ilmaistaan Db-lyydisellä moodilla. Dbmaj7-sointu on tässä subdominanttifunktiossa. Lyydisen moodin ja soinnun sävelten kongruenssiperiaatteen mukaisia vastaavuuksia on käsitelty mm. edellisen näytteen yhteydessä. Asteikkomateriaali voidaan analysoida myös subdominanttipohjaisesti F-aiolisen moodin sävelmateriaaliksi. Silloin des-sävelestä alkaen asteikko on F-aiolisen moodin VI modus = F-aiolinen/VI.

Dbmaj7 Db-lyydinen moodi = F-aiolinen/VI

6.4 Muita sointujen ja asteikkojen välisiä suhteita (näytteet 17–23):

Näytteissä 17–23 käsitellään vähennettyjen septimisointujen (dim7 tai o7) ja m7b5-sointujen ja skaalojen sävelten suhteita. Näytteissä käsitellään konkreettisesti lo7-, #lo7-, blllo7-, #IVo7-, #llo7-, llm7b5- ja #IVm7b5-sointujen ja skaalojen välisiä suhteita.

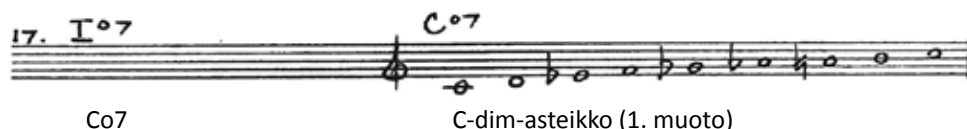
17.

Messiaenin moodeja, joihin mm. dim-asteikko kuuluu, voidaan käyttää melodisesti tai harmonisesti yhtä tai useampaa kerrallaan.²⁰¹ Dim-asteikon rakenneperiaate on seuraava: kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel ja puoliaskel. Seuraavassa näytteessä lo7-sointua ilmaistaan soinnun perussäveleltä alkavalla dim-asteikolla. Messiaenin moodiluokittelussa dim-asteikko on

dominant (lydian b7). Mm. Haunschild käyttää tästä jazzmolliasteikon IV moduksesta seuraavia nimiä: Mixo #11, Lydian b7 ja Lydian dominant. Haunschild 1997, 97.

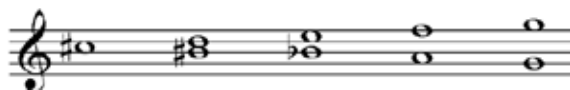
201 Ks. esim. Moodi – Otavan iso musiikin tietosanakirja 4, 1978, 295. Asteikon rakenne voi olla kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel ja puoliaskel tai puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel ja kokoaskel.

Messiaenin II moodin mukainen sävelmateriaali. Käytän tästä dim-asteikon muodosta lisämäärettä dim-asteikko (1. muoto) erotuksena myöhemmin esiintyvstä dim-asteikon (2. muoto) rakenteesta.



18.

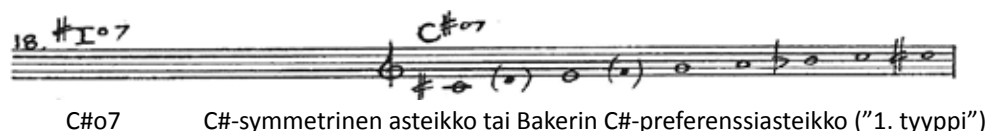
Tässä esimerkissä #lo7-soinnun ja asteikon suhde voidaan konstruoida itse asiassa Messiaenin II moodin, dim-asteikon (1. muoto), viiden ensimmäisen sävelen – pentakordin – mukaisesta sävelmateriaalista, jonka intervallijärjestys on puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel ja kokoaskel. Symmetria-akseli ja asteikon sävelmateriaali muodostuu seuraavasti:



Edellä mainitussa asteikkomateriaalissa intervallien järjestys pysyy ennallaan, mutta niiden suunta muuttuu. Lisäksi sävelkenttä muuttuu. Tällöin on kysymyksessä itse asiassa reaalinen inversio²⁰², josta käytän tässä nimeä C#-symmetrinen asteikko. Mm. David Bakerin näkökulman mukaan voidaan puhua preferenssiasteikoista, joiden periaate selviää seuraavasta:

"Skaalojen rakentamiseksi soinnuista me yksinkertaisesti lisäämme ääniä sointuäänien välille. Koska on niin monia mahdollisuuksia, soittajan täytyy vastuullisesti selvittää, mitkä näistä 'täyte'äänistä soivat parhaiten."²⁰³

Bakerin näkökulma assosioituu näin paljolti esittäjän preferenssin mukaan.²⁰⁴ Näin sointuun kuulumattomat sävelet voidaan ajatella tässä täyteääniksi. Nimitän jatkossa tällä periaatteella konstruoituja asteikkoja dim7-sointujen yhteydessä Bakerin preferenssiasteikoiksi erotuksena muista asteikoista, joilla on yleisesti käytetty nimi ja jotka voivat olla samalla soittajan omia preferenssejä. Edellisen perusteella soinnun ja asteikon suhde on tässä esimerkissä seuraava:



Edellä olevassa näytteessä sointusävelten (cis, e, g ja Bb) äänet täytetään seuraavilla sävelillä d, f, a ja c.

19.

Seuraavassa näytteessä blllo7-soinnun ja asteikkomateriaalin suhde on analysoitavissa luontevasti mm. Bakerin preferenssiasteikonäkökulmalla. Sointusävelten (es, ges, a ja c) äänet täytetään tässä näillä äänillä: f, g, B ja d.

202 Vrt. Oramo 1977, 80.

203 Baker 1974, 53. Liukon käännös. Ks. myös Baker 1974, 63.

204 Vrt. Liukko 1989, 142–151.

19. $bIII^{\circ}7$ $E^b\circ7$

Ebo7 Bakerin Eb-preferenssiasteikko ("2. tyyppi")

20.

Tässä esimerkissä $\#IV\circ7$ -soinnun ja asteikon suhde on myös analysoitavissa luontevasti Bakerin preferenssiasteikonäkökulmalla. Sointusävelten (fis, a, c ja es) äänet täytetään seuraavilla äänillä: g, B, d ja f.

20. $\#IV^{\circ}7$ $F\#^{\circ}7$

F#o7 Bakerin F#-preferenssiasteikko ("3. tyyppi")

21.

Seuraavassa näytteessä $\#II\circ7$ -soinnun ja asteikkomateriaalin suhde selittyy samalla periaatteella kuin 18. näytteessä:

21. $\#II^{\circ}7$ $D\#^{\circ}7$

D#o7 D#-symmetrinen asteikko tai Bakerin preferenssiasteikko ("1. tyyppi")

22.

$III m7b5$ -soinnun ja asteikkomateriaalin suhde on luontevasti soinnun perussäveleltä alkava lokrinen moodi (vrt. 11. näyte). Asteikon toinen sävel (tässä f) on arka sävel, jonka kanssa on syytä olla varovainen. Perustelut on esitetty 11. näytteen yhteydessä.

22. $III -7(b5)$ $E-7(b5)$ - LOKRINEN

Em7b5 E-lokrinen moodi

23.

$\#IV m7b5$ -soinnun ja asteikkomateriaalin suhde on niin ikään luontevasti soinnun perussäveleltä alkava lokrinen moodi (vrt. 11. ja 22. näyte).

23. $\#IV -7(b5)$ $F\#-7(b5)$ - LOKRINEN

F#m7b5 F#-lokrinen

6.5 Dominanttiseptimityyppisiin sointuihin orientoituneet sointujen ja skaalojen suhteet

Tässä osiossa käsitellään dominanttiseptimityyppisiin sointuihin orientoituneita sointujen ja asteikkojen välisiä loogisia suhteita: esimerkit 1, 1a, 2, 2a, 3, 4, 5, 6, 6a ja 7.

1.

Tässä V7-tyyppistä sointua ilmaistaan soinnun perussäveleltä alkavalla miksolyydisellä moodilla. Asteikon kvartti (tässä c) on arka sävel. Tämän aran sävelen perusteluja on esitetty mm. funktionaalisten moodien näkökulmaa käsiteltäessä (ks. esimerkki 5).



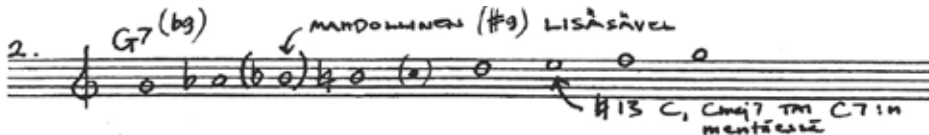
1a.

Seuraavassa näytteessä V7(b13)-tyyppistä sointumuotoa ilmaistaan soinnun perussäveleltä alkavalla miksolyydynen(b13)-asteikolla. Asteikon kvartti (tässä c) on arka sävel, johon on viitattu mm. edellisessä kohdassa. Tässä preferenssissä on haluttu tuoda esille erityisesti se, että V asteen sointu (tässä G7b13) purkautuu mollimuotoiseen toonikaan (tässä Cm6).²⁰⁵ Asteikko on myös analysoitavissa toonikallisen jazzmollin V modukseksi.²⁰⁶



2.

Tässä näytteessä V7b9-tyyppistä sointua on haluttu ilmaista asteikolla, jossa perusmiksolyydisen moodin värisävyä on muutettu noonin osalta. Asteikko sisältää molemmat muunnosäveliset noonit eli altered-noonit: b9 = as ja #9 = Bb. Esimerkissä on tuotu esille myös se, että tämä asteikkomuoto johtaa luontevasti duurimuotoiseen sointuväriin: G7b9 purkautuu C-, Cmaj-, tai C7-muotoisiin sointuihin.



Edellisessä näytteessä Bakerin näkökulma, jonka mukaan sointusävelet voidaan täyttää kulloisenkin esittäjän henkilökohtaisen preferenssin mukaan, tuo johdonmukaisen selityksen.²⁰⁷ Mikäli lisäsävel, #9, jätetään pois, Bakerin preferenssiin viitaten asteikko voidaan analysoida soinnun perussäveleltä alkavaksi miksolyydynen(b9)-asteikoksi.

²⁰⁵ Vrt. myös esim. Ihde 1979, 85, Liukko 1989, 41–42 ja Pass & Thrasher 1970, 27–28.

²⁰⁶ Esim. Boling käyttää tämän tyyppisestä jazzmollin V moduksesta termiä mixolydian b6. Boling 1993, 46. Haunschildin vastaava termi on Mixo b13. Haunschild 1997, 97.

²⁰⁷ Vrt. Baker 1974, 53 ja 63.

Harmoninen duuriasteikkotulkinta on identtinen edellisen kanssa. Asteikko voidaan tulkita tällöin harmonisen C-duuriasteikon V modukseksi.²⁰⁸



Harmoninen C-duuriasteikko



G7b9 Harmoninen C-duuri/V

Edellä kerrotun lisäksi asteikko – harmoninen C-duuriasteikko – voidaan tulkita myös siten, että sävelmateriaali muodostuu C-joonisen moodin 1. tetrakordin sävelistä (c, d, e, f) sekä harmonisen C-molliasteikon 2. tetrakordin (g, as, B, c) sävelistä. Bb-sävel on tässä siis mahdollinen asteikkomateriaalin lisäsävel. Sen sijaan c-sävel, on tässä – G7b9-sointua ajatellen – ns. arka sävel.²⁰⁹

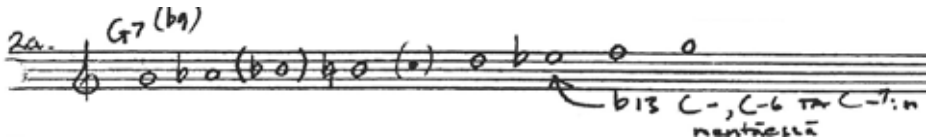


C-jooninen 1. tetrakordi

Harmoninen C-molli 2. tetrakordi

2a.

2a-näytteessä V7b9-tyyppinen sointu – tässä G7(b9) – purkautuu seuraaviin molimuotoisiin sointuihin: Cm-, Cm6- tai Cm7-sointu. Mikäli suluissa oleva sävel (Bb) tulkitaan edellisen esimerkin tavoin lisäsäveleksi, asteikko on itse asiassa harmonisen C-molliasteikon V modus. C-sävel on tässä ns. arka sävel.²¹⁰

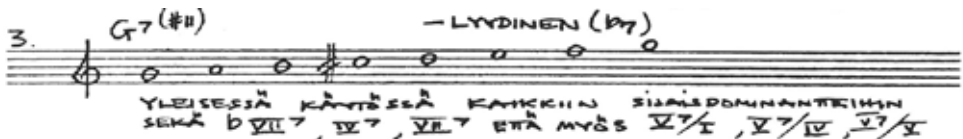


G7b9

Harmoninen C-molliasteikko/V

3.

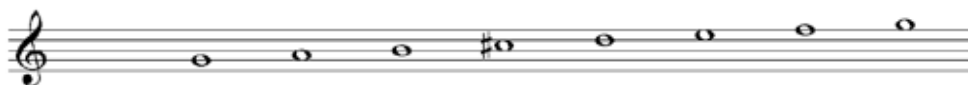
Seuraavassa esimerkissä V7#11-tyyppistä sointua (tässä G7#11) ilmaistaan soinnun perussäveleltä alkavalla lyydinen(b7)-asteikolla, joka on itse asiassa lyydis-miksolydinen moodi. Asteikon alempi tetrakordi on G-lyydisestä ja ylempi puolestaan G-miksolyidisestä moodista.



208 Vrt. Haunschild 1997, 121–124, Kontunen 1974, 56 ja Rimsky-Korsakov 1930, 34–36. Haunschild käyttää tästä harmonisen duurin V moduksesta nimetystä Mixolydian b9.

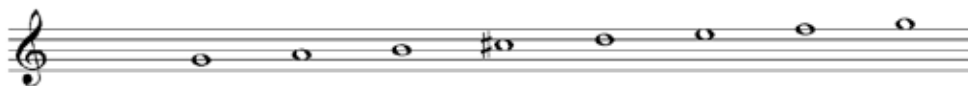
209 Vrt. Vrt. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

210 Vrt. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.



G7#11 G-lyydinen (b7) = G-lyydis-miksolyydinen

Jazzmolliasteikkologiikka on edellä kerrotun lisäksi johdonmukainen tulkinta. Tällöin asteikko on soinnun yläpuoliselta kvintiltä alkavan jazzmolliasteikon IV modus: tässä D-jazzmolli IV modus.

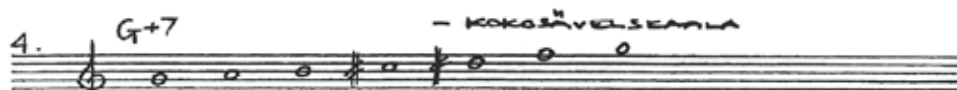


G7#11 D-jazzmolli/IV

Esimerkissä on mainittu, että lyydinen(b7)-asteikko on yleisessä käytössä kaikkiin si-jaisdominantteihin sekä bVII7-, IV7-, VII7-sointuihin että myös V7/I-, V7/IV- ja V7/V-sointuihin.²¹¹

4.

Tässä esimerkissä asteikkotyyppi vaihtuu heksatoniseen asteikkotyyppiin. V7#5-tyypistä sointua ilmaistaan soinnun pohjasäveleltä alkavalla kokosävelasteikolla, jonka rakenne on identtinen Messiaenin I moodin kanssa.

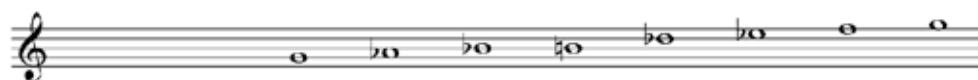
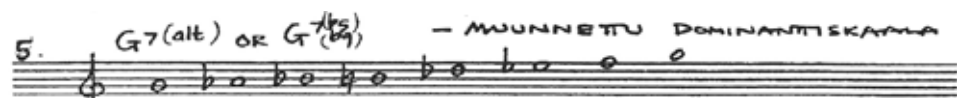


G7#5 G-kokosävelasteikko

Asteikko sisältää mm. molemmat muunnosäveliset kvintit, joten asteikko on kongruenssissa myös esim. V7#5b5-tyyppiseen sointuun.

5.

Tässä näytteessä muunnosävelisyyttä on laajennettu. Alla olevassa esimerkissä soinnun kvinttiä ja noonia on muunnettu. Soinnun ja asteikon suhdetta tarkasteltaessa huomio kiinnittyy siihen, että kyseessä oleva asteikko sisältää sekä muunnosäveliset kvintit että noonit: as = b9, Bb = #9, des = b5 ja es = #5. Asteikko on nimetty muunnetuksi dominanttiskaalaksi. Asteikkotulkinta on selitettävissä soinnun perussävelestä lukien puolta sävelaskelta ylempää alkavan jazzmolliasteikon VII modukseksi.²¹²



G(alt.) tai G7b5b9 Ab-jazzmolli/VII

²¹¹ Valinta on Berklee College of Musicin preferenssi ja siinä erityisesti Peasen pitämä Big Band Score and Analyse -kurssin preferenssi.

²¹² Esim. Haunschild nimeää tämäntyyppistä asteikkomuotoa, jazzmolliasteikon VII modusta, seuraavasti: altered, super Locrian tai diminished whole tone. Haunschild 1997, 96–97.

6.

Pidätyssävelistä duuri + pienseptimisointua, 7sus4-sointua, ilmaistaan seuraavassa soinnun perussäveleltä alkavalla miksolyydisellä moodilla. Tällöin asteikon terssin (tässä B) kanssa kannattaa olla tarkkana, jotta soinnun karakteristinen sus-intervalli (tässä g-c) ei tuhoudu. Myös soinnun pohjasäveleltä alkava doorinen moodi voi tulla kysymyksen. Asteikon terssi (tässä Bb) on silloin #9, joka tuo myös bluesterssin tuntua G7sus-tyyppiseen sointuun.

6. $G7(sus4)$ - MIKSOLYYDINEN

(TM MYÖS DOORINEN)

G7sus4 G-miksolyydinen

G7sus4 G-doorinen

6a.

Pidätyssävelistä duuri + pienseptimisointua, 7sus4-tyyppistä sointua, voidaan ilmaista vaihtoehtoisesti myös pentatonisella asteikolla. Tällöin pentatonisen asteikon perussävel sijaitsee kokosävelaskeleen alempana kuin soinnun perussävel. Asteikko sisältää itse asiassa 9sus4-soinnun (tässä siis $G9sus4$) kaikki sävelet, joten asteikko on hyvin kongruenssissa sointusävelten kanssa.

6a. $G7(sus4)$

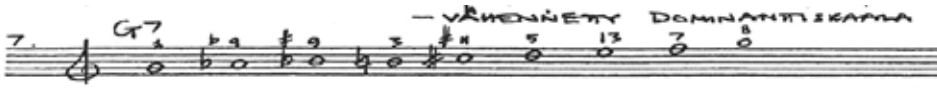
PENTATONINEN

G7sus4 F-pentatoninen

7.

Duuri + pienseptimisointua, 7-sointua, ilmaistaan seuraavassa esimerkissä vähennetyllä dominanttiskaalalla, joka on identtinen ns. dim-asteikon (dim-asteikon 2. muoto) kanssa. Tämän asteikon intervallijärjestys on puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel jne. Tällöin asteikko sisältää sointusävelten lisäksi myös muunnetut noonit (as = $b9$ ja $Bb = \#9$), ylennetyn undesimin (cis = $\#11$) ja tredesimin (e = 13). Tämän asteikon sävelmateriaali korreloi myös Messiaenin II moodin sävelmateriaalin kanssa. Jazzin yhteydessä käytän asteikosta kuitenkin mieluummin dim-asteikon nimeä. Käytän tässä tutkimuksessa termiä dim-asteikon 2. muoto erotuksena dim-asteikon 1. muodosta, jonka intervallijärjestys on päinvastainen: kokoaskel, puoliaskel, kokoaskel, puoliaskel jne.²¹³

²¹³ Tabell käyttää tästä dim-asteikon 2. muodosta termiä dominanttidimi-asteikko. Tabell 2004, 73. Termi assosioi asteikon käyttöyhteyden dominanttiseptimityyppisiin sointuihin.



G7

G-vähennetty dominanttiskaala = G-dim-asteikko (2. muoto)

6.6 Välidominanttien ja asteikkojen välisiä loogisia suhteita

Tässä osiossa tarkastellaan välidominanttien ja asteikkojen välisiä loogisia suhteita, jotka ovat duurissa (tässä C-duurissa). Paakkunainen on otsikoinut asian seuraavasti: "Sointuskaalat toissijaisille dominanttiseiskasoinnuille".²¹⁴ Välidominanttien purkaussoinnut, joita voidaan johdonmukaisesti nimittää myös välitoonikoiksi, ovat tällöin C-duurissa seuraavat:

- II asteen sointu = Dm-sointu
- III asteen sointu = Em-sointu
- IV asteen sointu = F-sointu
- V asteen sointu = G-sointu
- VI asteen sointu = Am-sointu
- bVII asteen sointu = Bb-sointu
- VII asteen sointu = B-mollisointu

V7/II (A7):

V7/II-sointua (tässä A7) ilmaistaan välidominanttisoinnun perussäveleltä alkavalla miksolyydin (b13)-asteikolla. Asteikon kvartti ja seksti (tässä d ja f) ovat ns. arkoja säveliä.²¹⁵ Asteikko on itse asiassa identtinen purkaussoinnun perussäveleltä alkavan jazzmollin (tässä D-jazzmollin) V moduksen kanssa.

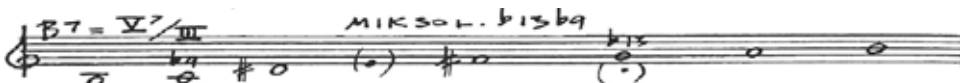


A7 = V7/II

A-miksolyydin (b13) = D-jazzmolli/V

V7/III (B7):

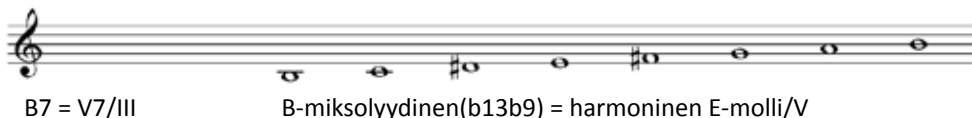
V7/III-sointua (tässä B7) ilmaistaan välidominanttisoinnun perussäveleltä alkavalla miksolyydin (b13b9)-asteikolla. Asteikon kvartti ja seksti (tässä e ja g) ovat tässä niin ikään arkoja säveliä.²¹⁶ Asteikko identifioituu purkaussoinnun perussäveleltä alkavan harmonisen molliasteikon (tässä harmoninen E-molli) V moduksen kanssa.



²¹⁴ Ks. I osan luku 6.

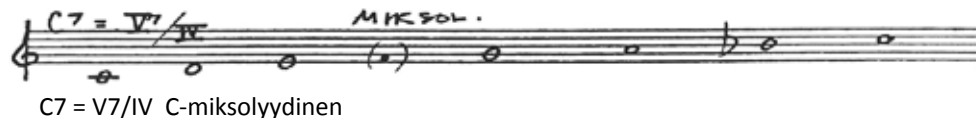
²¹⁵ Vrt. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.

²¹⁶ Vrt. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 22–25.



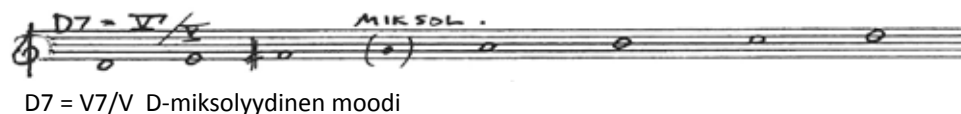
V7/IV (C7):

V7/IV-soinnussa eli IV asteen välidominantissa (tässä C7) soinnun ja asteikon suhde on ilmaistu soinnun perussäveleltä alkavalla miksolydydisellä moodilla. Asteikon kvartti (tässä f) on arka sävel. Tämän aran sävelen perusteet on esitetty aikaisemmin useassa yhteydessä.



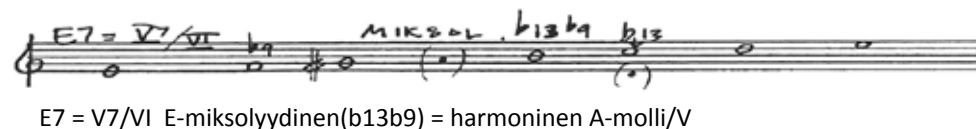
V7/V (D7):

V7/V-soinnussa eli V asteen välidominantissa (tässä D7) soinnun ja asteikon suhdetta on ilmaistu niin ikään soinnun perussäveleltä alkavalla miksolydydisellä moodilla. Asteikon kvartti (tässä g) on arka sävel.



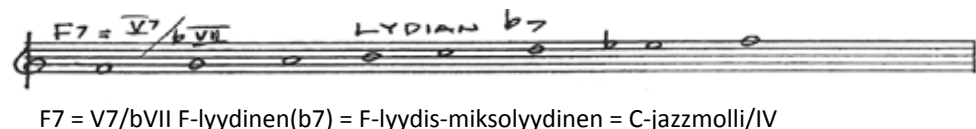
V7/VI (E7):

V7/VI sointu on VI asteen välidominantti (tässä E7), jota ilmaistaan seuraavassa näytteessä soinnun perussäveleltä alkavalla miksolydyinen(b13b9)-asteikolla. Tämän näytteen analyysi soinnun ja asteikon sekä arkojen sävelten suhteen on suhteellisesti ottaen sama kuin esim. tämän osion III asteen välidominantin (B7) yhteydessä on kerrottu.



V7/bVII (F7):

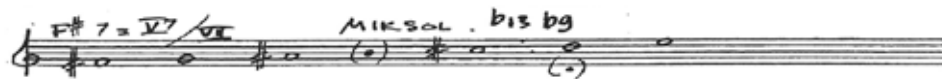
V7/bVII-soinnussa (tässä F7) soinnun ja asteikon suhdetta on ilmaistu soinnun perussäveleltä alkavalla lydyinen(b7)-asteikolla eli F-lyydis-miksolydydisellä moodilla. Jazzmollitulkinta on myös erittäin käyttökelpoinen. Tässä asteikossa kaikki sävelet ovat kongruenssissa suhteessa soinnun – laajennetunkin soinnun – säveliin.



V7/VII (F#7):

V7/VII asteen soinnussa (tässä F#7) soinnun ja asteikon välistä suhdetta on ilmaistu soinnun perussäveleltä alkavalla miksolydyinen(b13b9)-asteikolla. Tämän näytteen analyysi voidaan puolestaan analysoida soinnun ja asteikon sekä ns. arkojen sävel-

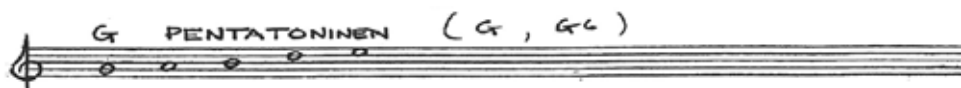
ten suhteen suhteellisesti ottaen samalla tavalla kuin esimerkiksi tämän osion III ja VI asteiden välidominanttien yhteydessä on tehty.



F#7 = V7/VII F#-miksolyydinen(b13b9) = harmoninen B-molli/V

6.7 Pentatoninen asteikko

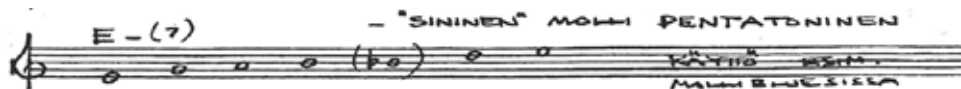
Pentatoninen asteikko on käyttökelpoinen mm. siksi, että sopivasti valittu pentatoninen asteikko edustaa hyvin soinnun säveliä. Seuraavassa näytteessä soinnun pohjasäveleltä alkava pentatoninen asteikko edustaa hyvin duurisointua ja duurisointua, jossa on suuri seksti mukana.



G, G6 G-pentatoninen

Edellä mainittu G-pentatoninen asteikko sisältää kongruenssiperiaatteen mukaan myös esimerkiksi kaikki G9/6-soinnun sävelet, joten asteikko ilmaisee hyvin soinnun perussäveleltä alkavan duurisoinnun (+ sekstin) perusväriä.

Molliympäristössä puolestaan soinnun perussäveleltä alkava mollipentatoninen asteikko ilmaisee hyvin soinnun ja asteikon välistä suhdetta. Asteikko on identtinen pentatonisen asteikon V moduksen kanssa. Esimerkiksi mollibluesissa bluekvintin käyttö tuo oman karakteristisen värinsä. Tällöin asteikko painottuu jo bluesasteikon suuntaan. Seuraavassa näytteessä asteikkoa on kuvattukin termillä "sininen" mollipentatoninen. Esimerkissä on myös mainittu seuraavaa: käyttö esim. mollibluesissa.



Em, Em7 E-"sininen" mollipentatoninen = G-"sininen" pentatoninen/V

Edellä mainittu asteikko on identtinen E-bluesasteikon (2. muodon) kanssa.

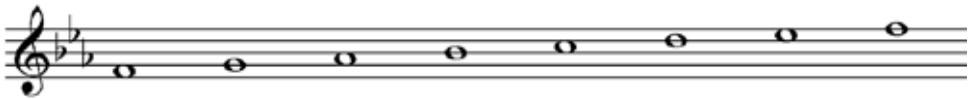
7. All The Things You Are: kaksi erilaista lähestymistapaa

All The Things You Are -teoksen alkua on analysoitu Russellin sointu-skaala-systeemillä I osan 2.2. luvussa. Teoksen sointukulku (8 tahtia alusta) on seuraava:

/Fm7 / Bbm7 / Eb7 / Abmaj7/ Dbmaj7 / G7 / Cmaj7 / Cmaj7/

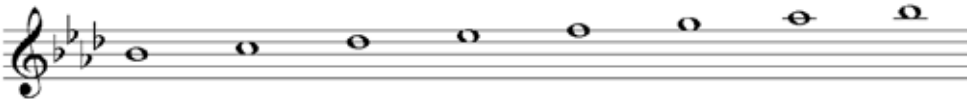
Russellin lähestymistavan tarkastelu kokonaisuudessaan vaatisi kokonaan oman laajan tutkimuksensa. Tässä tutkimuksessa esitetyn Russell-instruktion ja *All The Things You Are* -analyysikatkelman perusteella (vrt. luku 2.2.) voidaan päätellä tiettyjä yhteyksiä Russellin ja mm. Cokerin näkemysten välillä sekä toisaalta esim. funktionaalisten moodien käyttötavan välillä. On hyvä pitää mielessä, että funktionaalisten moodien käyttötavan mukaiset nimitykset ovat samat kuin perinteisten kirkkosävellajien nimitykset.

Ab-lyydisen moodin VI asteelta lähtevä asteikko Fm7-soinnun kohdalla = Ab-lyydynen/VI. Tämä asteikko voidaan tulkita esim. funktionaalisen moodipraksiksen mukaan F-dooriseksi moodiksi.



Fm7 Ab-lyydynen/VI = F-doorinen

Bbm7-soinnun kohdalla Russellin näkemyksen mukainen asteikko on Db-lyydisen moodin VI asteelta lähtevä asteikko = Db-lyydynen/VI. Tämä asteikko voidaan tulkita mm. funktionaalisen moodinäkömyksen mukaan Bb-dooriseksi moodiksi.



Bbm7 Db-lyydynen/VI = Bb-doorinen

Eb7-soinnun kohdalla Russellin terminologian mukainen asteikko on Db-lyydisen moodin II asteelta lähtevä asteikko = Db-lyydynen /II. Asteikon rakenne on identtinen Eb-miksollyydisen moodin kanssa.



Eb7 Db-lyydynen/II = Eb-miksollyydynen

Abmaj7-soinnun kohdalla asteikko on Russellin terminologiassa Ab-lyydynen (emo-asteikko). Tässä Russellin terminologia on identtinen perinteisen kirkkosävellajin nimityksen kanssa.



Abmaj7 Ab-lyydynen

Dbmaj7-soinnun kohdalla Russellin terminologian mukainen asteikko on niin ikään Db-lyydinen moodi (emoasteikko). Tässä – kuten edellisessäkin – Russellin terminologia ei poikkea perinteisen kirkkosävellajin nimityksestä.

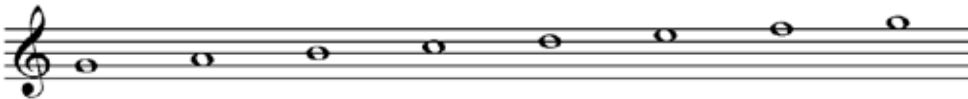


Dbmaj7 Db-lyydinen

Dm7–G7-sointuyhdistelmässä skaalojen analyysi on Russellin järjestelmän mukaan seuraava: Dm7-soinnun kohdalla F-lyydisen moodin VI asteelta lähtevä asteikko = F-lyydinen/VI ja G7-soinnun kohdalla vastaavasti F-lyydisen moodin II asteelta lähtevä asteikko. Tässäkin Dm7-soinnun kohta voidaan analysoida D-dooriseksi moodiksi ja G7-soinnun kohta vastaavasti G-miksolyydiseksi moodiksi.

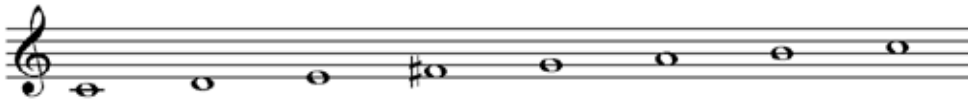


Dm7 F-lyydinen/VI = D-doorinen



G7 F-lyydinen/II = G-miksolyydinen

Russellin näytteen lopussa ollaan jälleen C-lyydisen emomoodin parissa.



Cmaj7 C-lyydinen

Edellä esitetyn vertailun avulla voidaan todeta ensiksikin, että Russellin ja mm. Cokerin näkemyksillä päästään osittain samaan tulokseen. Esimerkiksi Coker on osoittanut m7-soinnun ja soinnun pohjasäveleltä alkavan doorisen moodin vastaavuuden sekä 7-soinnun ja soinnun pohjasäveleltä alkavan miksolyydisen moodin vastaavuuden. Dooriset ja miksolyydiset asteikkotulkintanimitykset ovatkin yleisempiä jazzmuusikoiden keskuudessa kuin Russellin nimitykset. Toisaalta doorinen ja miksolyydinen asteikkotulkinta korreloi esimerkillisesti – kuten on osoitettu – myös IIm7–V7-sointukulkuun funktionaalisten moodien käyttötavan mukaan. Näin ollen Russellin systeemin mukainen lyydinen moodi maj7-soinnun (tai 6-soinnun) perusvärin ilmaisijana poikkeaa näkyvästi esimerkiksi Cokerin näkemyksestä. Cokerilla vastaava asteikko on soinnun pohjasäveleltä alkava jooninen moodi. Tässä yhteydessä on hyvä pitää mielessä, että Russellin nimitykset ja toisaalta nämä perinteiset nimitykset (mm. doorinen ja miksolyydinen) pätevät tässä analyysissä siinä tapauksessa, että lähtökohtana on lyydinen moodi. Mikäli lähtökohtaksi otetaan jokin muu Russellin nimeämä asteikko, asian selvittäminen jää myöhemmän tutkimuksen varaan.²¹⁷

217 Vrt luku 2.2.

II MODAALISEN JAZZIN PIONEERIT SUOMESSA

Yhdysvalloissa jazzin muutos sointupohjaisesta ajattelutavasta modaalisen ajattelutavan suuntaan alkoi – kuten aiemmin on todettu – pääsääntöisesti 1950-luvun aikana painottuen 1950-luvun lopulle. Muutos tapahtui näkyvästi 1960-luvun aikana. Suomessa vastaava ajattelutavan muutos tapahtui jonkin verran myöhemmin osittain suomalaistuen. Murroksen voidaan sanoa alkaneen 1960-luvulla, jolloin silloinen nuori muusikkopolvi yhdisti näitä yhdysvaltalaisperäisiä vaikutteita suomalaiskansalliseen perinteeseen. Esimerkkinä tästä voidaan mainita mm. Esa Pethmanin *The Modern Sound of Finland* -teos (1964–1966), jossa on kuultavissa selkeästi vaikutteita mm. suomalaisesta kansanmusiikista ja 1900-luvun alkupuolen suomalaisten säveltäjien romanttisen tyylin tuotannosta.¹

Tuolloin nousi esiin uuden ajan nuori ja lahjakas muusikkosukupolvi, jolla oli opintoja myös Sibelius-Akatemiassa. Heistä mainittakoon mm. Heikki Sarmanto, Pekka Sarmanto, Eero Koivistoinen, Seppo ”Paroni” Paakkunainen, Esa Pethman ja Henrik Otto Donner. 1960-luvun alkupuolella myös monet kansainväliset jazzmuusikot vierailivat Suomessa: mm. Miles Davis, John Coltrane ja Ornette Coleman. Tällaiset tilaisuudet tarjosivat nuoren polven muusikoille hyvän mahdollisuuden kuulla maailmanluokan jazzia Helsingissä.

1. Ilpo Saastamoisen näkemyksiä

Alkusysäyksiä ja malli opetukseen: George Russellin vaikutus

Ilpo Saastamoisen mukaan skaalapohjaisen ajattelun alkusysäyksen Suomeen toi nimenomaan George Russell ja tässä yhteydessä erityisesti Russellin pitämä kurssi *Jyväskylän Kesässä* 1966.² Russell esitteli tuolloin *Jyväskylän Kesä* -tapahtumassa *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* -kirjaansa. Saastamoinen, joka oli tällä Russellin pitämällä kurssilla myös mukana, kuvaa asiaa seuraavasti:

”Se oli se, joka sai jazzmuusikot innostumaan skaalapohjaisesta ajattelusta ja sen seurauksena tavallaan improvisoinnin opetuksesta, joka sitten kurssien muodossa

1 The Modern Sound of Finland. The Music Of Esa Pethman.

2 Saastamoinen on opettaja, muusikko, säveltäjä, sovittaja ja etnomusikologi. Hän on osoittanut jo 1960-luvulta lähtien kiinnostusta etnomusikologiaan.

alkoi tuossa 1960–1970-luvun vaihteessa. Silloin alettiin myöskin käyttää tätä menetelmää. – otettiin C-duuriasteikko ja rakennettiin nelisoinnut asteikon jokaiselle sävelle ja todettiin, että kutakin sointua vastaa eräs tietty skaala: C-majorseiskaa C-jooninen, D-molliseiskaa D-doorinen, E-molliseiskaa E-fryyginen, F-majorseiskaa F-lyydinen ja – ja niin poispäin G-miksolyydinen, A-aiolinen, H-lokrinen.”³

Cmaj7 C-jooninen

Dm7 D-doorinen

Em7 E-fryyginen

Fmaj7 F-lyydinen

G7 G-miksolyydinen

Am7 A-aiolinen

Bdim7 B-lokrinen

Saastamoisen mielestä tämä oli tavallaan selvä teoria, jonka kautta nuori polvi pääsi nopeammin perehtymään improvisointiin. Ongelmana oli ollut tähän saakka se, miten löydetään monimutkaisessa sointukulussa kunkin soinnun kohdalla ne hajasävelet, joita voidaan käyttää sointusävelten lisäksi värittämässä sooloa. Tämä malli tarjosi loogisen ratkaisun improvisoinnin käytännön perehtymiseen sekä sointupohjaisen että skaalapohjaisen ajattelutavan mukaisissa teoksissa. Lisäksi tämä malli soveltui myös mainiosti improvisoinnin opetukseen.

3 Saastamoinen Liukon tekemässä haastattelussa 1984.VLK. Käytän jatkossa tästä haastattelusta lyhyempää ilmaisua seuraavasti: Saastamoinen 1984. VLK.

”Ja tään skaala-ajattelun avulla helponnettiin sointuimprovisointia. Ja se on osoittautunut aika hyväksi keinoksi improvisoinnin opetuksessa.”⁴

Toisaalta free-jazzin suuntausta, Edward Vesalaa ja muita tästä genrestä kiinnostuneita henkilöitä, ei sovi unohtaa. Saastamoinen kuvaa asiaa näin:

”– – siellä oltiin siirtymässä myöskin sointuajattelusta pois. Ja automaattisesti oikeestaan lähempi ratkaisu oli erilaisten skaalojen plaraaminen. Nopeat sävellajin vaihdokset toiseen ja tämmöset ne niinkun – –. Luulisi, että – – että tuota niissä hyvin paljon käytettiin skaala-ajattelua pohjana. – – ei free-jazzkaan sillä tavalla ihan täysin ulkona tästä asiasta ole.”⁵

Popmusiikin vaikutteita

Toinen tärkeä seikka oli edellä mainitun Russellin kurssin ohella 1960-luvulla popmusiikin nousu. Popmusiikin nousun mukana kehittyi uusi kitaristipolvi, joka suurelta osin oli käytännössä nuotinlukutaidotonta. Lähtökohtana olivat bluesasteikot, joita sovellettiin sitten hyvinkin pitkälle lähes kaikkeen ilmaisuun. Seuraavassa Saastamoisen kuvauksessa asia tulee esille hyvinkin seikkaperäisesti:

”Ja he lähtivät kaikessa improvisoinnissa aluksi liikkeelle bluesasteikoista soittaessaan rockia, bluesia ja niin poispäin. Heillä improvisoinnin lähtökohta perustui tiettyihin asemiin kitarassa, joita perusasemia ja perussormituksia opeteltiin muutamia ja joita sitten sovellettiin aika pitkälle kaikenlaiseen musiikkiin. Oli se sitten yhden soinnun musaa taikka nopeitten sointuvaihdoksien musaa, koska tää nuori polvi ei ollut niinkään kiinnostunut jazzista. Ei oltu kiinnostuneita opettelemaan pitkiä sointusarjoja ulkoa. Ja jos he joutuivat tään tyyppistä biisiä soittamaan niin he soittivat jollakin bluesskaalalla ja antoivat korvan hoitaa loput, että – – ett mikä ääni nyt saattuis käymään tähän. Ett ei siinä ollut oikeestaan minkaanlaista teoreettista taustaa pohjalla. – – tää popkoulukunta eli aivan eri maailmassa kuin tuon ajan jazzmuusikot.”⁶

Fuusioyhtyeitä

Popmusiikin saama suosio vaikutti siihen, että monet ammattimaisesti jazzia soitaneet henkilöt hakeutuivat tekemisiin nuoren polven pop- ja rocksoittajien kanssa. Tämän seurauksena Suomeen syntyi, varsinkin 1960-luvun lopussa, useitakin fuusioyhtyeitä: mm. Blues Section, Soulset, Tasavallan Presidentti ja Otto Donner Treatment.

”Blues Sectionissa oli mm. yhdessä vaiheessa Eero Koivistoinen foneineen elikkä hän joutu niissä ympyröissä tommoseen kahden–kolmen soinnun biiseihin. En nyt muista biisejä suoralta kädeltä ulkoa, että mitähän he olisivat soitaneet, mutta Blues Section oli joka tapauksessa yks ensimmäisiä tämmösiä sanotaanko huipputasen fuusiobändejä.”⁷

Wigwam oli toinen keskeinen tuon ajan nuoren polven yhtye, jossa progressiivinen ilmaisutapa oli vahvasti esillä. Saastamoinen toteaa, että Wigwamissa ei vielä ollut varsinaisia jazzsoittajia:

4 Saastamoinen 1984. VLK.

5 Saastamoinen 1984. VLK.

6 Saastamoinen 1984. VLK.

7 Saastamoinen 1984. VLK.

”Wigwamissa ei varsinaisesti oikeastaan ollut vielä varsinaisesti jazzmuusikoiksi laskettavia soittajia, mutta jotka tekivät tuommoista progressiivista bluesia Hasse Wallin kanssa.”⁸

Kolmannesta keskeisesti vaikuttaneesta yhtyeestä, Soulsetista, Saastamoinen ker-
too seuraavaa. Soitto-ohjeistus antaa selkeän kuvan ajattelutavan muutoksesta pe-
rinteiseen jazziin verrattuna:

” – oli Soulset, jossa minä oikeastaan aloitin ammattilaisuran, noin selvemmin. Ja sehän toimi 68–70 suurin piirtein näinä vuosina. – siinä oli Edward Vesala, Paroni Paakkunainen. Sen lisäksi Aaltosen Junnu oli yhdessä vaiheessa. Sen lisäksi Mike Koskinen oli yhdessä vaiheessa. Ja tältä rockpuolelta oli esimerkiksi Harri Sak-
sala. – toisaalta Häkä Virtanen aloitti ammattimuusikon uran myöskin Soulsetissa. Mä soitin siinä kitaraa siihen aikaan ja Soulset oli oikeastaan ensimmäinen tommo-
nen rockmusiikkia soittava bändi. Toisin sanoen souliahan me soitettiin lähes yksin-
omaan. Mutta oli aika paljon tämmösiä ihan bluespohjaisia juttuja ja tärkeimpinä
ohjeina bändissä oli, ett jazzfraaseja ei saa esiintyä niinku sooloissa. Tarvitaan von-
gutusta ja venytystä ja tuota myöskin rockin mukana soulin tyyliisuuntaan kuuluvaa
bluesskaalaa, blueskaalan käyttöä ja niin pois päin.”⁹

Tasavallan Presidentti -yhtye oli merkittävä yhtye uuden progressiivisen musiikin sa-
ralla. Saastamoisen käsityksen mukaan mm. yhtyeen Jukka Tolonen, Vesa Aaltonen
ja Frank Robson tulivat rockpuolelta. Sen sijaan esimerkiksi Pekka Pöyry tuli jazz-
puolelta.

”No Pekka Pöyry tais olla ainoon niinku selvästi jazzpohjalla oleva, mutta mitä Pressa
on myöhemmin esiintynyt niin aina siellä on ollu yleensä fonisti. Oli se sitten Aalto-
sen Junnu tai – tai joku muu niin ne on olleet aika puhtaasti jazzkansan kautta,
parista sinne tulleita.”¹⁰

Otto Donner Treatment saa myös erityismaininnan Saastamoiselta.

”Otto Donner Treatment ja kaikki tämmöiset Donnerin kokeilut muun muassa käytti
fuusiokokoonpanoja. Yleensä Hasse Walli oli niissä kitarassa ja – ja tuota sen li-
säks jazzmuusikkoja.”¹¹

Saastamoisen käsityksen mukaan nämä kaikki edellä mainitut yhtyeet olivat kes-
keisimpiä fuusioyhtyeitä Suomessa. Mukaan tulee myös yhteiskunnallista ja maail-
mankuvallista ainesta:

”Sanosin, että nuo oli ehkä tärkeimmät fuusiobändit ja se lisäsi luonnollisesti tään
skaala-ajattelun siirtymistä puhtaasti myös jazzhommiin. Ja tämä trendi on kyllä
varmastikkii yleismaailmallinen alkaen – – tuota jenkkisoittajien muslimimuodista,
joka vaikutti myöskin musiikkiin. Aika pitkälti siirryttiin pitkiin biiseihin. Ja myöhem-
min tää heijastuu tommosessa sanotaan nyt funky-musiikissa esimerkiksi, koska tuo-
ta monet jazzbändit soitti – – soitti Miles Davisä kopioiden tämmöstä jotain funk-
tyylistä hommaa, josta monet biisit on tommosia puolenkin tunnin mittaisia.”¹²

8 Saastamoinen 1984. VLK.

9 Saastamoinen 1984. VLK.

10 Saastamoinen 1984. VLK.

11 Saastamoinen 1984. VLK.

12 Saastamoinen 1984. VLK.

”Maailmanmusiikin” virtaaminen jazziin

Muslimiaallon – tai voidaan myös sanoa – arabialaisvaikutteiden ohella jazzin pariin levisi mm. intialaistyyppinen vaikutus, jossa esimerkiksi Beatles-yhtyeellä oli melkoinen osuus ainakin asian saattamisesta suuren yleisön tietoisuuteen. Tämä innoitti luonnollisesti luovia jazzmuusikkoja matkustelemaan ja kiinnostumaan yleensä laaja-alaisesti eri maiden kansanmusiikeista.

”Free-jazzissa varmastikin käytettiin jatkuvalla syötöllä näitä samoja keinoja. Ja tämän muslimiaallon ohella tuli sitten myöhemmin 1970-luvun vaihteessa tai 70-luvun aikana myös jazzin piiriin tää – – sanotaanko tää itämaisten asteikkojen vaikutus. Se syntyi ehkä yleismaailmallisesti ottaen Beatlesien kautta suurelta osin ainakin tämmösen suuren yleisön tietoisuuteen, koska Beatlesit käytti selvästi intialaistyyppistä hommaa jossain kehityksen vaiheessa. – – tätä kautta monet jazzmuusikot kiinnostui myöskin yleensä ottaen kansanmusiikista. Niitä alko matkustelemaan Intiaan. 1960-lopulla esimerkiksi Pekka Gronow piti radiosarjan, jazzsarjan, jossa esiteltiin tämmöisiä kansanmusiikin ja jazzin fuusioita.”¹³

Ravi Shankar vieraili vuonna 1966 *Jyväskylän Kesä* -tapahtumassa soittamassa intialaista sitarimusiikkia. Tällä vierailulla oli oma merkittävä vaikutuksensa sekä skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan leviämiseen myös Suomessa että asian aktiivisemmassa tiedostamisessa. Saastamaisen mielestä tällöin erityisesti amerikkalaiset muusikot olivat jo kiinnostuneita eri maiden kansanmusiikeista kuitenkin niin, että kansanmusiikkimateriaali oli vain lähtökohta:

”Jo tämä antaa kuvan siitä, että amerikkalaiset muusikot tuohon aikaan olivat jo aika lailla kiinnostuneita näistä eri maiden kansanmusiikkikulttuureista. Mutta valitettavasti se vaan jotenkin lopahti. Se – – jäi tuolle tavallaan tämmöselle ulkopuolisen kiinnostuksen asteelle. Useimmat niistä käyttivät kuitenkin tavallaan jazzfraseerausta tehdessään sooloja. – – kansanmusiikkimateriaali oli vain lähtökohta. Mutta he joutuivat varmuudella tekemisiin skaalaimprovisoinnin kanssa joka kerta kun he soittivat näitten kansanmuusikkojen kanssa jotain alkuperäisteoksia. Ja uskoisin, että tuo harrastus oli sen verran laajaa, että sillä täytyy olla myöskin oma vaikutuksensa tämän skaala-ajattelun lisääntymiseen jazzin parissa, koska nää kyseiset muusikot huomasivat – – sen tosiasian, että valtaosa eri kansanmusiikkikulttuurien improvisoinnista on nimenomaan skaalapohjaista eikä soitupohjaista.”¹⁴

Samassa yhteydessä tulee esille myös se, että muusikot eivät yltäneet arabialaisen kulttuurin makameihin saakka, mutta intialaisen musiikin ragoihin – ainakin jossain määrin – kyllä. Tämä tapahtui erityisesti Ravi Shankarin kautta.

”Koskaan he eivät tainneet päästä mugameihin¹⁵ saakka elikkä arabialaisen musiikin skaala-ajatteluun, mutta intialaisen musiikin ragoihin, skaala-ajatteluun, he pääsivät varmuudella niinkun jollakin tavalla jyvälle. Nimenomaan tästä on kiittäminen suurelta osin Ravi Shankaria, joka hyvin tunnollisesti selitti joka konsertissaan käytettävän asteikon ja – – ja millä tavalla, minkä sääntöjen mukaisesti tämmöset ragat toimii.”¹⁶

Saastamoinen haluaa ottaa esille kansanmusiikkimateriaaliin liittyvistä merkittävimmistä henkilöistä ja yhtyeistä mm. John McLaughlinin ja Shaktin, Ruotsista turkkilai-

13 Saastamoinen 1984. VLK.

14 Saastamoinen 1984. VLK.

15 So. makam.

16 Saastamoinen 1984. VLK.

sen Okay Temizin johtaman Oriental Wind -yhtyeen sekä Tanskasta Oriental Expressin.¹⁷

Suomessa skaalapohjaisen ajattelutavan edustajista 1960–1970-luvun vaihteessa Saastamoinen mainitsee ensiksi Karelia-yhtyeen, Dopplerin ilmiön sekä myöhemmin eri maiden kansanmusiikkiperinteistä ammentaneen Piirpauke-yhtyeen, jossa Saastamoinen itsekin soitti. Yhtyeessä soitti lisäksi mm. Edward Vesala, Seppo ”Paroni” Paakkunainen ja Pekka Sarmanto. Saastamoinen kuvaa asiaa seuraavasti:

”Ja Suomessa tästä puhtaasti kansanmusiikkipohjaisesta ja sitä tietä lähes yksinomaan skaalaimprovisointiin pohjautuvasta systeemistä mainittakoon Karelia-yhtye kuusseitsemänkytluvun vaihteessa, jossa minä olin mukana. Samaten Eetu Vesala, Paroni ja Pekka Sarmantohan siinä oli bassossa – tai viulussa – yhteen aikaan. Ja tuota toisaalta Dopplerin ilmiö, joka oli mun perustama bändi seitsemänkymmentä. Aloitti triolla koulukonserteissa. Esko Rosnell ja Ilkka Willmanin kanssa. Ja silloin seitsemänkymmentäyks nurkilla ja myöhemmin laajennettiin kun Paroni tuli mukaan, laajennettiin Dopplerin ilmiöksi, joka soitti yksinomaan muista kansanmusiikkikulttuureista peräisin olevaa musiikkia. Ja sitä tietä puhtaasti skaalaimprovisointia. Puhtaamman jazzin ja sitte tietysti Dopplerin ilmiön jälkeen välittömästi Piirpauke seitsemästäkymmenestä neljästä [1974] tai jostain seitsemästäkymmenestäviidestä [1975] lähtien.”¹⁸

Herbie Hancockin *Cantaloupe Island* -teos ansaitsee oman mainintansa. *Cantaloupe Islandista* tuli Suomessa pop- ja jazzkesäleirien klassikko myös pedagogisessa mielessä. Improvisoinnissa pyrittiin skaalapohjaisessa tai modaalisessa mielessä yksinkertaistuksiin, jotta resursseja jäisi varsinaiseen improvisointiin. Seuraava kuvaus kertoo asian ytimen:

”Suoran jazzin puolella tästä skaalaimprovisoinnista on muistettava sitt tämmöset modaalistyyppiset sävellykset, jotka suosi skaalaimprovisointia, vaikka näennäisesti olivat tuota monen soinnun biisejä. Ja kylläkin yks tämmönen hyvin suosittu, jota varsinkin pop-/jazzkesäleireillä aika paljon kelattiin, on Hancockin *Cantaloupe Island*, koska tuota siinä periaatteessa kolmella molliskaalalla pystyttiin heittämään koko biisin soinnut. Ja tämmösiin yksinkertaistuksiin pyrittiin aika pitkälle, joka vapautti sitten soittajissa resursseja muihin improvisointiin liittyvien asioiden esille tuomiseen.”¹⁹

Saastamoisen mukaan murroskausi Suomessa ei osu 1950–1960-lukujen taitteeseen vaan enemmänkin kesään 1966 ja sitä edeltäneisiin tapahtumiin. Radiossa oli tuolloin hyviä ohjelmantekijöitä: Pekka Gronow, Ilpo Saunio ja monia muita. Ohjelmissa käsiteltiin mm. kansanmusiikkikulttuureja, jazzia ja niiden yhdistelmiä. Tämmäntyyppisillä ohjelmilla on Saastamoisen mielestä vaikutus myös muusikoihin:

”Ainakin allekirjoittaneelle se oli niinku aika jännä elämys kuunnella.”²⁰

Pääasialliset suurimmat ja vaikutusvaltaisimmat herätteet tuolle ajankohdalle – kesälle 1966 – antoivat Ravi Shankarin vierailu ja George Russellin pitämä jazzkursi. Russellin vierailu avasi kokonaan uuden näkökulman skaalapohjaiseen ajattelu-tapaan jazzilmaisussa.

17 Saastamoinen 1984. VLK.

18 Saastamoinen 1984. VLK.

19 Saastamoinen 1984. VLK.

20 Saastamoinen 1984. VLK.

” – – mutta varmasti tuo kesä kuuskytkuus [1966] elikä Ravi Shankarin vierailu ja George Russellin jazzkurssi oli tämmönen todella kuuma kesä niinkun siihen aikaan. Ja jos Russellin kursseilla oli lähes koko Suomen jazzkaarti. Uusina niminä siellä ei ollu silloin ennestään tuntemattomia soittajia kuin Mike Koskinen ja minä. Kaikki muut oli hesalaisia, periaatteessa ammattisoittajia. Siellä niistä soittajjistahan kasattiin tommonen big band, joka soitti joitakin Russellin teoksia siellä konsertissa.”²¹

Lyydisen järjestelmän heijastuksia

Russellin perusajatus luultavasti aukaisi myös Suomessa kokonaan uuden skaalapohjaisen/modaalisen näkökulman jazzilmaisuuun. Lähtökohtana oli siis soinnun pohjasäveleltä alkava lyydynen moodi, joka ilmaisi selvimmin majorseptimisoinnun sointuväriä: esim. Cmaj7-sointu ja C-lyydinen moodi.

”Se oli lyydistä systeemiä. Se – – avas tämän sointujen ja skaalojen välisen teoreettisen yhteyden niinkun sillä tavalla selvästi muusikoille. – – se on vaikuttanu hyvin voimakkaasti sanotaan Kaj Backlundin teoreettiseen tuotantoon. Sanotaanko näin? Koska tuota Backlund käänsi, teki siitä kirjasta suomenkielisen referaatin, joka kulki paperilappuina muusikolta toiselle kiertämässä sitten. Ett neki, jotka ei siihen aikaan ymmärtäneet englantia niin pystyivät sitä lukemaan. Ja joka mies suurin piirtein osti kyllä tään *Lydian*-kirjan itelleen.”²²

Russellin metodologia ei ilmeisesti noudatettu suomalaisissa muusikkopiireissä kovin järjestelmällisesti aivan suoraan, mutta tämä järjestelmä toimi mainiona polun avaajana sointujen ja skaalojen välisessä tarkastelussa ja yleensä skaalapohjaisessa ilmaisussa. Esimerkkinä mainittakoon mm. se, että Oulunkylän pop/jazz musiikkiopistossa Kaj Backlund piti lukuvuonna 1973–1974 *teorettinen improvisointi* -nimistä kurssia, jossa viitekehyksenä oli nimenomaan Russellin järjestelmä ja Russellin lyydynen näkökulma sointujen ja skaalojen välisistä suhteista.²³ Saastamoinen toteaa omalta osaltaan tästä asiasta näin:

”En pysty ainakaan suoralta kädeltä sanomaan yhtään muusikkoa, joka systemaattisesti noudattaa Russellin lyydistä käsitystä, mutta tuota se oli lähtökohta, joka avas koko tämän skaala-ajattelun, uskoisin.”²⁴

Skaalapohjainen ajattelu ja moodien merkittävämpi käyttö levisivät niin muodoin rytmimusiikkiin. Skaalapohjainen ajattelu tuli fuusioitumisen myötä poppyhtyeisiin. Samalla on muistettava, että oli myös jazzmuusikoita, jotka soittavat perinteistä jazzia edelleenkin hyvin pitkälle sointupohjaisen ajattelutavan mukaisesti.

”Joo. Ja se tuli nimenomaan tään fuusioitumisen kautta popbändeihin. Ja sen jälkeen ei ollutkaan paluuta oikeastaan entiseen.”²⁵

Muita muutokseen vaikuttavia tekijöitä

Muutoksen taitekohdat maailmalla ja Suomessa eivät loppujen lopuksi jääneet kovin kauaksi toisistaan. Suomessa oltiin myös tuohon aikaan aktiivisia ja seurattiin alan kehitystä. Saastamoisen mielestä Davisin merkitys oli luonnollisesti erittäin rat-

21 Saastamoinen 1984. VLK.

22 Saastamoinen 1984. VLK.

23 Mm. tämän tutkimuksen tekijä oli oppilaana kyseillä kursseilla.

24 Saastamoinen 1984. VLK.

25 Saastamoinen 1984. VLK.

kaiseva. Erittäin merkittävä osuus oli myös rockpuolen kitaristien opiskelulla tuolloin Berklee School of Musicissa.

”Kyllä kai nuo Miles Davisin hommat niinkun oli yks ratkaiseva. Mutta toisaalta ehkä merkittävin tekijä oli tää rockpohjalta syntyneitten kitaristien painuminen jonnekin Berklee Jazz School -kouluun, ja muistaakseni Larry Coryell esimerkiksi aloitti rock-kitaristin puolelta ja siirtyi jazziin sitä kautta. Ja – – varmasti monet muut. – – nuo opetuksethan levisivät aika välittömästi, että kyllä muusikkokunta oli suurin piirtein tietoinen näistä samoista asioista oli ne sitten Berkleen käyneitä tai ei.”²⁶

Erityisesti Berkleessä eri musiikkiperinteissä – rock ja jazz – olleet muusikot kohtasivat toisensa ja alkoivat soittaa yhdessä. Syntyi rockjazz ja fuusiomusiikki. Merkittävää oli myös rockpuolella esiintynyt ilmaisutapa, jossa oli uutta säteilyvoimaa myös jazzin puolelle.²⁷

”Mutta miusta tuntuu, että tuota tää fuusioituminen ja tän jazz-/rockmusiikin syntyminen – – että jazzsoittajat, soitupohjaisesti ajattelevat jazzsoittajat ja skaalapohjaisesti ajattelevat rocksoittajat, kohtasivat toisensa samoissa bändeissä. Niin tämä varmasti vaikutti siihen, koska huomattiin, että rocksoittajilla on meininkiä soitossaan. Että vaikka puuttuu teoreettista tietämystä ehkä, joka ei riitä edes soituimprovisointiin saakka niin niillä on sen verran meininkiä – – huomattiin, että tuossa on jotain joka kannattaa niinku koittaa omaksua jazzinkin pariin.”²⁸

Suomessa muutoksen taitekohta sattuu siis hieman myöhemmin kuin Yhdysvalloissa. Saastamoinen mainitsee erityisesti Heikki Sarmannon, joka seurasi jo tuolloin tarkkaavaisesti aikaansa ja amerikkalaisen jazzin kehitystä. Esim. Sarmannon *Nita*-teos (1965) oli Saastamoisen mielestä Russell-vaikutteinen.

”En oo ihan varma siitä. Ois parempi kysyä Heikiltä itseltään”²⁹

Dave Brubeckin kvartetti levytti vuonna 1959 klassikon, *Take Five* -teoksen, joka oli 5/4-tahtilajissa. Saastamoinen toteaa mm. tästä keskeisestä teoksesta, että tahtilajin kanssa työskentely työllisti jo riittävästi. Tämän takia soolo-osuudessa soiturakenne pidetään staattisempana:

”Ett siinä oli siinä jo tahtilajissa jo klaaraamista niin paljon. Esimerkiks *Take Five*. Ois mielenkiintosta kattoo, kuunnella se levy ja kattoo, että onks siinä yhtäkään soituvaihdosta improvisaatiossa.”³⁰

Take Five -levyllä soolo-osuudessa on kaksi soituvaihdosta: I asteen mollisointu ja V asteen molliseptimisointu. Tämä on itse asiassa sama kuin teoksen A-osan soitukulku. Seuraava katkelma soolosta todentaa asian:³¹

26 Saastamoinen 1984. VLK.

27 Tällä en tarkoita sitä, että rockjazz syntyi pelkästään Berklee School of Musicissa.

28 Saastamoinen 1984. VLK. Esim. Eero Hämeenniemi toteaa kirjassaan *Tulevaisuuden musiikin historia* (Hämeenniemi 2007, 62) mm. seuraavaa: ”Olen usein johtanut yhtyeitä, joissa länsimaalaiset ja intialaiset soittavat ja improvisoivat yhdessä. Monikulttuurisen yhtyeen jäsenet varmaankin ajattelevat musiikkia kukin omaan perinteeseensä pohjautuvalla tavalla – silti he voivat vaikeuksitta soittaa yhdessä. Musiikissa kyky soittaa yhdessä on lopulta tärkeämpää kuin yhteinen teoria.”

29 Saastamoinen 1984. VLK.

30 Saastamoinen 1984. VLK.

31 Evans 1991, 7.



Saastamoinen pohtii Russellin vaikutuksen lisäksi myös mm. bossanovan tuloa ja sen vaikutusta skaalapohjaiseen ajattelutapaan. Tämän perusteella bossa novalla ei ollut ehkä suoranaisesti vaikutusta skaalapohjaisen ajattelutavan käyttöön, joskin modulaatiot sävellajista toiseen olisivat voineet viitoittaa tietä tämäntyyppiselle ajattelulle:

” – – nää nopeet modulaatiot sävellajista toiseen – – ois niinku houkutelleet tähän yksinkertaisempaan skaala-ajatteluun. – – huomattiin, että tästä sävellajista pitää siirtyä nyt tuohon sävellajiin vaikka siinä onkin pari johdattelevaa sointua sitä ennen.”³²

Jazzissa Coltranen merkitys on keskeinen monella alueella. Coltranella oli Davisin ohella merkittävä ja esimerkillinen osuus mm. skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan käytössä ja sen esille tuomisessa. Seuraavassa Coltranen *Milestones*-improvisointinäytteessä liikutaan niin ikään A-doorisen moodin tunnelmassa: Am7-soinnun ja A-doorisen moodin vastaavuus.³³



Coltrane käyttää Am7-soinnun kohdalla ensin skalaarisempaa linjaa A-doorisen moodin tunnelmassa: mm. näytteen ensimmäinen ja kolmas rivi. Näytteen alim-

32 Saastamoinen 1984. VLK.

33 Kaksi seuraavaa näytettä: Baker 1983a, 53. John Coltrane: *Milestones*. Columbia CL 1193, CS 9428, April 2, 1958. *Milestones* on jo matkalla suurempaan oksaan, joka tässä tapauksessa on Kind of Blue -levy.

mallalla rivillä Coltrane luo sitten kontrastia uudella skaalapohjaisella tai modaalisella praksiksella liikkumalla A-doorisen moodin jokaisen moduksen pohjasäveliltä alkavilla nelisointuarpeggioilla: Gmaj7-, F#m7b5-, Em7-, D7-, Cmaj7-, Bm7- ja Am7-sointuarpeggiot.

Saastamoinen tuo esille asian yleisemmällä tasolla:

”Kyllä Coltranen merkitys on varmasti –. Eli just tämmösten sanotaanko siis molliykstoistasointujen [m11] käyttöönotto ja tämä on aina houkutellu niinku tommoseen skaalapohjaseen hommaan.”³⁴

Saastamoisen mukaan vuodelta -65 löytyy mm. Sonny Rollinsin *St. Thomas*, jossa on viitteitä skaalapohjaisesta ajattelutavasta:

” – soinnut värittävät jo skaalaa tai asteikkoo. Siinä on semmosia piirteitä siellä täällä.”³⁵

1960-luvun puolivälin paikkeilla raja-aidat alkoivat hämärtyä laajemmin. Herbie Mann tuo oman osuutensa tähän muutosprosessiin. Mann soitti ikään kuin jazzia, mutta yksinkertaisemmilla soinnuilla ja bluesvaikutteisesti:

”Herbie Mann, joka soitti – bluesvaikutteisesti, ja joka ei tuota kovin monimutkaisiin sointuihin ainakaan tunnetuimmissa biiseissään paljon mennyt vaan soitti tämmöstä vähän blues–funky-systeemiä jo. Ja hänet mä laskisin yhdeks näistä raja-aitojen hämärtäjistä.”³⁶

Free-jazz eri keinovaroineen omalla sarallaan vaikutti myös siihen, että perinteinen sointupohjainen ajattelu väheni.

”Ja koko free-jazz, joka tapauksessa Archie Scheppeineen, niin ne vaikutti omalla tavallaan kuitenkin siihen, että perinteinen sointuajattelu alkoi ruveta murskaantumaan.”³⁷

Ovatko soinnut olleet koko ajan – myös skaalapohjaisen ajattelutavan alkuaikoina – mukana vai olisiko niin, että improvisoinnin ohjeistukseksi on merkitty esim. pelkkä skaala? Hypoteettinen olettaus voisi olla, että soinnut ovat olleet enemmän tai vähemmän mukana koko ajan. Tuntuisi epäjohtonmukaiselta se, että soinnut/sointumerkinnot olisi jätetty kokonaan tai lähes kokonaan pois sen jälkeen kun sointupohjaista ilmaisua on harrastettu. Tähän Saastamoisella ei ole varmaa vastausta, mutta hänellä on kuitenkin käsitys asiasta:

”Luulen, että pikemminkin tapahtu niin, että – saatto olla monen soinnun biisi noin ulkonaaisesti, mutta sitä soitettiin yhdellä skaalalla. Ja seuraava ois ollut se, ettei ollu muuta kuin yks sointu. Tää on semmonen tuntumatieto kyllä, että siitä mä en mee vannomaan.”³⁸

Tuolloin jazzmuusikot näyttävät yksinkertaisesti joutuneen sen tosiasian eteen, että esim. sointujen määrä teoksissa väheni. Tämä ei ollut kaikille jazzmuusikoille mieluista. Oli monenlaista asennetta ilmassa.

34 Saastamoinen 1984. VLK.

35 Saastamoinen 1984. VLK.

36 Saastamoinen 1984. VLK.

37 Saastamoinen 1984. VLK. Mm. Ekkehard valaisee Sheppin vaikutusta jazzissa kirjassaan *Free Jazz*. Ekkehard 1975, 105–120.

38 Saastamoinen 1984. VLK.

”– se ei ollu semmosta tietoista vaan he joutuivat niinku olemassa olevan tilanteen eteen, että nyt oli pakko keksiä niinku yhen soinnun ympärille jotain. Ja mä tiedän, että monet jazzmuusikot suhtautu siihen niinku alentuvasti ja puolihalveksien niinku tämmöseen tilanteeseen. Että tuota eihän tää oo niinku enää jazzia. Ja kuuskytluvulla [1960-luvulla] vielä oli paljon tämmöistä ilmiötä havaittavissa, että jazz olis niinku sitä todella taidetta ja muu rokki ja muu oli tuota ikään kuin alempi-arvoista. Mutta se lähti ainakin täällä Pohjoismaissa – tässä Suomessa – mä luulen se lähti todella siitä, että jazzmuusikot vaan totes, että nyt saatana vieköön ei oo muuta kuin yksi sointu biisissä, että mitenkähän tänkin klaaraa.”³⁹

Pop-puolella maailmalla, esim. Beatles-yhtyeellä, oli levyjä, jotka sisälsivät mm. intialaisvaikutteita. Beatlesit, kuten monet uuden muutkin nuorisokulttuurin edustajat, kävivät Intiassa mietiskelemässä joogi Maharesin johdolla.

”Hehän käyttivät jo erilaisia moodeja jo ennen intialaisvaikutteitakin, ett siellä oli hyvin moderneja näkemyksiä. Ja tuota aika pian jotain tämmöstä *Hey Jude*. Siitähän tehtiin jo kuuskytluvun [1960-luvun] loppupuolella ihan – – soulversioita useitakin ja kaikkia tämmösiä.”⁴⁰

1960-luvun alkupuolella uusi popmusiikki nousi näkyvästi esille mm. Rolling Stonesien, Beatlesien ja lukuisten muiden yhtyeiden kautta. Beatleseilla oli materiaalina paljolti myös 1950-luvun perusrock’n roll -perinnettä, jota sitten päivitettiin uuden ajan ilmaisutavoilla. Jazzin puolella mm. Davisin *Milestones* ja *Kind of Blue* -levy olivat niin ikään jazzin puolella keskeisiä, joilla oli vaikutuksensa ilmaisutavan muutokseen.

Fuusioitumista tai raja-aitojen ylittämistä tapahtui myös laajemmin kuin pop-, rock- ja jazzperinteiden kesken. Näkökulma laajeni mm. klassisen musiikin, jamaikalaisen musiikin, calypson suuntaan jne. Esimerkkinä mainittakoon suomalaisista radio-ohjelmista seuraavaa. Saastamoisen ajatus liikkuu moneen suuntaan:

” – – fuusiot myöskin klassisen musiikin kanssa, joista toinen merkittävä oli The Swingle Singers, jotka lauloi Bachia ja sitten Double Six of Paris, jotka lauloi niinku aika puhdasta jazzia. Täällä radiossa esiintyi jo neuvostoliittolaista jazzia – – ja näitten jamaikalaisten ja calypson. Täähän oli just sitä, joka houkutteli tähän skaala-puolelle, koska ei ollu juuri mitään sointupohjaa, mihin olis muunneltu. Että sillä on varmasti oma vaikutuksensa noihin. Swingle Singers. No ne lauloi puhtaasti klassista. Koko ajan samoihin ohjelmiin pakkaa sekaantumaan näitä blueskitaristeja elikkä joihin Rolling Stonesien ja näitten kautta niinku ihmiset alko vähitellen kiinnostua. Siellä oli Albert Ayler niinkun free-jazzin tai vähän sinne suuntaan ja sitte toisaalta Ornette Coleman ja kaikki – – . Näähän pyrki niinku sointuajattelusta pois. – – Sun Ra -aurinko-orkesteri oli jo siihen aikoihin mukana: intialaista improvisoitua kansanlaulua. Tuo on tuo eteläamerikkalainen homma. Sitte ollaankin jo Ravi Shankarin Suomen vierailussa.”⁴¹

Bluesin merkitys jazzille on aina ollut oleellinen, olipa sitten kysymys sointupohjaisesta tai skaalapohjaisesta ilmaisutavasta tai niiden yhdistelmästä.

”Ja blues on aina ollut se, joka on tuota tähän skaalaimprovisointiin kyllä jazzmuusikoita houkutellu ja bluesia on soitettu iät kaiket. Ei sen merkitystä voida missään tapauksessa unohtaa.”⁴²

39 Saastamoinen 1984. VLK.

40 Saastamoinen 1984. VLK.

41 Saastamoinen 1984. VLK.

42 Saastamoinen 1984. VLK.

Helsingissä oli Saastamoisen mukaan vuonna 1967 kitaristifestivaali, jossa esiintyivät mm. Buddy Guy, Barney Kessel, Jim Hall ja George Benson. Charles Lloyd on myös hyvä pitää mielessä:

”Lloydilla on taipumusta kans vähän tämmöseen. Se käy hyvin selville tuosta Tallinnan jazzfestivaalista, joka oli kuusikymmentä vuotta sitten [1969]. – – Lloydhan oli sitä linjaa vetänyt jo pidemmän aikaa. No Blues Section aloitti jo sitten kuusikymmentä vuotta sitten [1967]. – – ni sitten ollaankin jo kuudessakymmenessä kahdeksassa [1968], joka oli soul-musiikin huippuaikaa ja Cream-bändin aikaa ja tuota – – Beatlesin huippuaikaa. Albert Ayler–Don Cherry teki yhdessä töitä. Ja samaten Burton–Coryell. Eli jazz ja – – Coryell tuli vähän niinku mun muistaakseni enempi rockpuolelta siihen, mutta hänestä kehittyi jazzkitaristi oikeastaan aika pian.”⁴³

Soulmuusikot käyttivät paljon jazzmuusikkoja erityisesti saksofoneissa. Frank Zappan vaikutus on niin ikään merkittävä. Frank Zappalta löytyy mielenkiintoinen esimerkki mm. ”yhden soinnun” musiikista. Esimerkkinä ns. ”yhden soinnun” musiikista mainittakoon Zappan *Variations on The Carlos Santana Secret Chord Progression* -teos, jonka perustana on Gm-sointu.⁴⁴

Saastamoisen mukaan soulmuusikot käyttivät hyvin paljon skaalapohjaista ajattelutapaa. Samoin John Mayallin ja Bluesbreakersin merkitys on oleellinen.

”Soulmuusikot käytti hyvin paljon jazzfonisteja bändeissään. Ja se kaikki oli skaalasysteemiä. John Mayallin Bluesbreakers.”⁴⁵

Edelleen mm. saksofonisti Pharoah Sandersin, viulisti Jean Luc Pontyn ja kitaristi John McLaughlinin vaikutukset ovat Saastamoisen mukaan keskeisiä. McLaughlin soitti jo 1970-luvun alkupuolella vahvasti intialaisvaikutteista musiikkia, josta voidaan mainita mm. John McLaughlin ja Mahavishnu Orchestra ja myöhemmin Shakti. Seuraavassa McLaughlinin ja Mahavishnu Orchestran *Meeting of Spirits* -näytöksessä liikutaan F#-fryygisessä moodissa.⁴⁶

43 Saastamoinen 1984. VLK.

44 The Frank Zappa Guitar Book 1982, 108–117. Steve Vain transkriptio.

45 Saastamoinen 1984. VLK.

46 McLaughlin 1976, 12.

Miles Davisin, Wayne Shorterin, Herbie Hancockin, Ron Carterin ja Tony Williamsin vaikutukset ovat kiistatta jääneet lähtemättömästi mieleen tässä muutosprosessissa niin maailmalla kuin Suomessakin.

Kansanmusiikkipohjaisten yhtyeitten taustat ovat sointujen suhteen yksinkertaisia ja ilmaisu on siten luontevampaa ajatella enemmän skaala- kuin sointupohjaisesti. Pelkistettynä asian voi ilmaista seuraavasti:

”Se on niinku itsestään selvä, koska tuota nää kaikki – – Karelia, Dopplerin ilmiö, Piirpauke, nää kansanmusiikkipohjaiset bändit ilman muuta on – – on käyttäneet, kun niissä ei todella oo muuta kuin yks sointu.”⁴⁷

Saastamoisen käsityksen mukaan tavallisimmat asteikot tai moodit olivat – varsinkin alkuaikoina – dooriset ja fryygiset sekä miksolyydiset moodit. Aika ajoin tuli tarve myös poiketa tonaalisesta keskuksesta ja perustonaliteetista tai -modaaliteetista. Erityisesti Russellilta on peräisin *outgoing*-tapa.

”Kyllähän tavallisimmat ilman muuta on dooriset mollit ja fryygiset mollit ja miksolyydiset ja sitten toisaalta tämmöset *outgoing*-hommat, joita ainakii jazzin parissa on niinku tarjottu. Tää on mun kuva, mutta en usko että se nyt kovin paljon totuudesta heittää. – – mulla ei oo niinku tommoseen jazzin inside-elämään siis ennen vuotta kuuskytkuus [1966] omakohtaista kokemusta, – – että se on vaan käsitys, mitä sitt oon myöhemmin kuullu muusikoilta ja mitä ite tiedotusvälineitten kautta kuulin. Mutta mikään ei anna aihetta olettaa, että ennen tätä Russellin hommaa niin skaalaimprovisaatiota olis sillä tavalla tiedostettu. Että kyll se tuli – –. Ja varmuudella jazzin opetukseen, koska mitään opetusta ei ollutkaan ennen sitä.”⁴⁸

Saastamoinen kertoo olevansa tämän uuden ”genren” alueella yksi ensimmäisiä jazzin opetusta antavia henkilöitä Suomessa. Vuonna 1966 Virroilla oli musiikkileiri, jonne Saastamoinen pyydettiin opettajaksi.

”Samana kesänä oli Virroilla Virtain musiikkiopiston järjestämä musiikkileiri, johon tuota mut pyydettiin jazzin opettajaksi. Ja mä en tiedä ketään, joka ois pitänyt sitä ennen yhtäkään tämmöistä virallisissa puitteissa olevaa jazzkurssia. – – siellä oli popbändejä ja tämmösiä nuoria soittajia ohjattavina. Ja tää oli tosiaan kuuskytkuus [1966] kesällä. Ett voi olla jopa tosiaan niin, että mä oon ensimmäinen, joka tämmöstä opetusta.”⁴⁹

Tuolloin uunituoretta Russellin näkökulmaa sovellettiin alusta alkaen tietyiltä osin suoraan käytäntöön. Tällöin Russellilta tuli selkeästi esille peruslähtökohta, jonka mukaan soinnun pohjasäveleltä alkavaa majorseptimisointua vastasi konsonoivimmin soinnun pohjasäveleltä alkava lyydininen moodi eikä vastaava jooninen moodi.

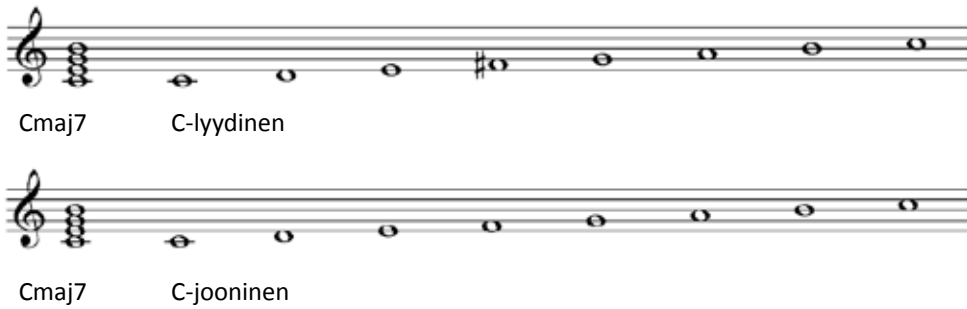
”Ja silloin sovelsin jo välittömästi näitä Russellin teorioita omaan opetukseeni. Ilman muuta käytäntöön siltä osin kun voidaan elikkä tuota koitettiin sitten jotain tämmöstä asteikkohommaa niinkun jossakii kohdassa. Varmuudella puhuin siitä, että C-majorseiskaa [Cmaj7] lähinnä oikea vastaava skaala onkin C-lyydinen eikä C-jooninen. – – se oli semmonen shokki muusikoille. Mä muistan kun Russell tätä puhu niin voi sanoo todella, ett se oli shokki, että ai näinkös se onkii – –. Russellhan perusteli sen kyllä ihan.”⁵⁰

47 Saastamoinen 1984. VLK

48 Saastamoinen 1984. VLK.

49 Saastamoinen 1984. VLK.

50 Saastamoinen 1984. VLK.



Suomessa oltiin 1960-luvulla kiinnostuneita siitä, mitä suuressa maailmassa tapahtui jazzin alueella. Saastamoisen käsityksen mukaan siirtyminen sointupohjaisesta ajattelutavasta skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan suuntaan tapahtui Yhdysvalloissa 1960-luvun alkupuolella ja Suomessa 1960-luvun loppupuolella.

” – me oltiin aika hyvin kärryillä uusista levyistä, mitä Jenkeissä ilmesty. – ne oli jo muutaman kuukauden perästä melkein Suomen markkinoilla myöskin jazzlevyt. Must tuntuu, että silloin oltiin aika hyvin ajan tasalla Suomessa. Että käänös tähän skaalaimprovisointiin yleismaailmallisesti niin mä sijoittaisin sen kyllä kuuskytluvun [1960-luvun] loppupuolelle. – oikeestaan seitsemänkymmentäluku [1970-luku] – – sillan ollaan niinkin lopullisesti jo sillä tiellä.”⁵¹

Saastamoinen haluaa painottaa, että yhtenä keskeisenä tekijänä oli rock- ja jazzsoittajien fuusioituminen, joka sai erilaisia ilmenemismuotoja. Tässä Davis toimi esimerkillisesti esikuvana ja tienäyttäjänä.

”Soul-musiikki oli yks näitä fuusiosysteemejä ja myöhemmin funky sitte tavallaan varmisti vielä sen –.”⁵²

Soul-musiikki syntyi Saastamoisen mukaan mustan väestön sisällä vastapainoksi valkoisten sielutonta soittamista vastaan. Funky-nimitystä alettiin käyttää puolestaan siinä vaiheessa kun basistit alkoivat siirtyä peukalobasson käyttöön. Soul-musiikissa peukalobassoa ei vielä Saastamoisen näkemyksen mukaan käytetty.⁵³

2. Eero Koivistoinen näkemyksiä

Taustaa

Eero Koivistoinen on syntynyt Helsingissä vuonna 1946. Helsingissä asumisen aikaa kesti ensi vaiheessa tuolloin lähes 10 vuotta. Sitten perhe muutti Kotkaan. Koivistoinen opiskeli aluksi Kotkan musiikkiopistossa viulunsoittoa. Ajan kuluessa kävi kuitenkin niin, että Eeron isovelji toi meriltä jazzlevyjä. Näiden levyjen kuuntelun myötä jazzinnostus syttyi ja klassinen viulunsoitto jäi. Koivistoinen sai hankittua ensimmäisen saksofoninsa, Selmerin. Tästä alkoi jazzin soitto.

51 Saastamoinen 1984. VLK.

52 Saastamoinen 1984. VLK.

53 Saastamoinen 1984. VLK.

Myöhemmin, Helsinkiin muutettuaan, Koivistoinen toimi pari vuotta Yleisradiossa kuvausassistenttina vuosien 1966–1967 tienoolla. Sitten, Sibeliuksen Akatemiaan pääsyn myötä, Koivistoinen lopetti kuvausassistentin työt. Heti 1960-luvun puolen välin jälkeen Koivistoinen soittikin erilaisissa yhtyeissä: mm. Blues Sectionissa ja The Boysissa. Blues Section -aikaa kesti noin puolitoista vuotta.

Jazztoiminnan kanssa samaan aikaan Koivistoinen alkoi tehdä ensimmäisiä levytyksiä.

”Ihan ensimmäinen levytys tais olla kuuskytseitsemän [1967] *Jappa*-niminen, mikä oli teekkareitten jazzkerhon tekele, ja sitt kuuskytkahdeksan [1968] *Valtakunta* – –. *Jappa* – – on semmonen harvinaisuus. Se on EP-levy, mikä pyörii 33 kierrosta minuutissa. Se on sellanen trio miss oli Edward Vesala ja Pekka Sarmanto – –. Ne on sellasii harvinaisuuksii – –, ett niistä joutuu pulittakkii jonkin verran. Ja kuuskytkahdeksan [1968] *Valtakunta*-levy – – saikin jonkin verran huomiota. Se oli semmonen runoutta ja musiikkia. Ett ei nyt varsinaisesti jazzlevy ollu.”⁵⁴

Vuosi 1968 oli käännteentekevä vuosi. Montreauxin jazzfestivaaleilla esiintyminen, ja sen mukanaan tuoma voitto, aukaisi Koivistoinen uran uudelle taajuudelle. Montreauxissa yhtyeessä soitti Koivistoinen lisäksi Reino Laine (rummut) ja Ilkka Willman (basso) sekä Pentti Hietanen (piano). Willman toimi Montreauxissa Koivistoinen mukaan Pekka Sarmannon tuuraajana, sillä Sarmanto oli tuolloin armeijassa suorittamassa asevelvollisuuttaan. Tämä voitto aukaisi tien mm. Newportin jazzfestivaaleille esiintymiseen, joka puolestaan toi uusia merkittäviä ihmissuhteita.

”Ja olihan se nyt eka kerta kun suomalainen bändi oli siellä esiintymässä. Ja oikeestaan tään festivaalivoiton ansiosta, koska siellä oli Clark Terryn kokoama semmonen big bändi, miss mäkin olin mukana, ja siellä oli näitä Berkleen pomoja. Osittain vaikutti siihen, ett sitten mä pääsin, sain stipendin Berklee Collegeen. Tosin siellä oli sellane kun Charlie Mariano, mikä kävi Suomessa pitämässä kurssin, – – varsinainen aloitteen tekijä. Ja pääsin sitt sinne stipendillä, koska se on kallis koulu.”⁵⁵

Mariano kävi Suomessa myös *Jyväskylän Kesässä* (1966), jossa Koivistoinen oli myös mukana. Sitten jonkin verran myöhemmin Koivistoinen lähti Bostoniin ja Sibeliuksen Akatemiaan.

George Russellin vaikutus

”Joo. Hän oli *Jyväskylän Kesässä*. Mä olin siinä myös mukana. Elikkä vuonna -70 mä menin sitt sinne Bostoniin. Noin puolitoista vuotta olin siellä opiskelemassa. Ja sitt sen jälkeen mä vielä kyllä opiskelin Sibiksessä vähän jotain jatkojuttuja. Kaiken kaikkiaan mä olin Sibiksessä noin neljä vuotta. Mutt papereita mä en oo tullu hommanneeks – –.”⁵⁶

Russellin kurssilla *Jyväskylän Kesässä* vuonna 1966 ei ollut käännteentekevää vaikutusta Koivistoinen musiikilliseen ajatteluun. Koivistoinen koki, että asiat käytiin läpi nopeassa tempossa, ja että hän halusi olla itse hiukan katselevalla kannalla.

54 Koivistoinen Liukan tekemässä haastattelussa 1998. VLK. Käytän jatkossa tästä haastattelusta lyhyempää ilmaisua seuraavasti: Koivistoinen 1998. VLK.

55 Koivistoinen 1998. VLK.

56 Koivistoinen 1998. VLK.

”No ei mun kohdalla varsinaisesti. Sehän on tärkeä säveltäjä ja tärkeä teoreetikko, mutt tota tää lydynen konsepti – –. Se oli kyllä vois sanoo, että siinä vaiheessa se jäi aika teoreettiseksi, ja tota se käytiin läpi nyt viikon sisällä muutamissa tunneissa – –. Mä en osannu laittaa sitä ihan siihen arvoon mitä jotkut tykkää, ett se ois niinkun noin hieno teoria. Omalta kohdaltani se jäi pikkasen ainakii siinä vaiheessa. Enkä mä jälkikäteenkään oo ny niin hirveesti perehtyny siihen.”⁵⁷

Koivistoinen tuo esille myös big band -kulttuurin puuttumisen silloisesta Suomesta. Russellin kurssilla koottiin big band, ja kurssilaiset joutuivat nopeasti omaksumaan uusia asioita, ja he joutuivat niin muodoin kovan paikan eteen.

”Suomessa ei ollu oikein kunnollista big band -kulttuuria. Se oli lähinnä Radion Tanssiorkesteri, mikä oli soittanut helpohkoa swing-musiikkia. Russellin kuviot – – oli varsinainen leimahdus kyllä. Kaverit joutu todella aikamoisiin hankaluuksiin saada ne menemään siinä lyhyessä harjoitusajassa ku se oli nimittäin vain viikko. Kyllähän siitä sitt jollain tavalla suoriutui. Mä muistan vaan mitenkähän ois ollu siellä – – *Aesthetics* ja *All About Rosey* ja nää. *All About Rosey* on aika hankala, paljo edelleenki vielä – –. Siihen aikaan se oli aikamoista tuskaa.”⁵⁸

Koivistoinen on myöhemmin soittanut UMO:n kanssa paljonkin Russellin teoksia. Samalla tulee analogia Pori Jazzin syntyvaiheisiin.

”UMO:n kanssa ollaan sitt soitettu itse asiassa lähes suurin osa. Ja se tää big band. Se esiinty Porissa *Porin Jazzeissa* sitten tään kurssin päätteeks. Ne oli varmaan ensimmäiset *Porin Jazzit*. Kuuskytys. Joo kyllä. Sehän on *Porin Jazzin* synnytysvuosi.”⁵⁹

Berklee College of Musicin merkitys

Bostonissa opiskelulla oli iso merkitys Koivistoiselle monessakin mielessä. Uudessa ympäristössä vieraassa maassa oli vieras kieli. Asiat käytiin läpi englannin kielellä. Oli paljon uusia asioita, jotka oli omaksuttava nopeasti. Asioilla on kuitenkin taipumus järjestyä.

”Ja mä pääsin hyppäämään aika sopivasti semmoseen niinku jatko-opintoihin. Koska mull oli jonkin verran Sibis-pohjaa ja pääsin tuota opiskelemaan Herb Pomeroyin johdolla kaikki hänen kurssinsa, ja se olikin aika työlästä hommaa, mutta hyvä niin. Ja samalla sain hyvän opettajan, Joe Violan, saksofonin opettajan ja pääsin siihen parhaaseen big bandiin mikä siellä on: semmonen kun *Recording Band*, mikä sitten levytti niitä koulun omia levyjä – –.”⁶⁰

Berkleessä oli samaan aikaan erinomaisia muusikoita. Näin syntyi uusia tuttavuus- ja ystävyysuhteita, joita on säilynyt näihin päiviin saakka. Esimerkkeinä mainittakoon mm. Justo Almario, John Scofield, Mike Goodrick, Claudio Rodity, Viktor Brasil ja monia muita.

”Paljon nimiä, mitä näkyy tänäkin päivänä levyjen kansissa. Ett se taso oli siinä vaiheessa kova. Ja se on auttanut muun muassa mun jenkkilevytyksissä todella paljon ett mull on niinku ollu nää verkot siellä vedessä – –.”⁶¹

57 Koivistoinen 1998. VLK.

58 Koivistoinen 1998. VLK.

59 Koivistoinen 1998. VLK.

60 Koivistoinen 1998. VLK.

61 Koivistoinen 1998. VLK.

Koivistaisen näkemyksen mukaan Bostonissa oli kaksi merkittävää oppilaitosta: New England Conservatory ja Berklee College of Music. New England Conservatory oli enemmän klassiseen musiikkiperinteeseen orientoitunut oppilaitos, Berklee College of Music taas rytmimusiikkiin painottuva oppilaitos. Ilmapiiri oli vapaamielistä.

”Siellä oli itse asiassa kaks koulua. Siellä oli New England Conservatory – —. Siellä oli muuten Russell opettajana, ja Thad Jones siihen aikaan. — — mutt se oli enemmän klassinen koulu. Ja sitten oli Berklee, mikä oli jazzkoulu siihen aikaan. Nyt, nykyisin, se on enemmän semmonen pop/jazzkoulu. Gary Burton oli siihen aikaan kanss opettamassa siellä ja soitettiin hyvin usein siellä koulun tiloissa ja sitten myös kavereitten kodeissa. Se oli sen verran vapaamielistä tuolla jenkissä, että siellä pystyi niinku soittaa päiväsaikaan ainakiin ni.”⁶²

Amerikan opiskelun aikaan Koivistoinen kävi luonnollisesti tutustumassa myös paikalliseen jamimusiikkielämään ja näki läpileikkauksen jazzin merkkihenkilöistä.

”Ja sitten tuli mentyä jonnekii keikoille. Siellä oli tuttuja muusikoita ni mukaan soittamaan. Ja siellähän näki sitte klubeissa kaikki mitä jazzissa on jotain Miles Davisistä — — McCoyTynerista Bill Evansiin. Kaikki suurin piirtein.”⁶³

Amerikassa opiskelun jälkeen Koivistoinen palasi Suomeen, jossa työtilaisuuksia ja monenlaisia uusia asioita oli tarjolla.

”Laitoin rinnakkaisia bändejä pystyyn. Eikä sitte kovin montaa vuotta ni täälläkii laitettiin pystyyn UMO. Mä olin mukana siinä porukassa ja sitte mikä oli Helpin porukka. Että kaikkennäköstä toimintaa oli täällä.”⁶⁴

Koivistoinen on säilyttänyt yhteydet Amerikkaan. Tuolloin Yhdysvallat ja siellä erityisesti New York oli keskiö jazzmusiikin kannalta. Myöhemmin painopiste on taantunut.

”Mä oon käyny lukemattomia kertoja New Yorkissa ja pisimmät visiitit on ollu tuolaista pari kuukautta siellä. Mutt se on paikka mikä ainakin oli hyvin tärkeä. Niin mä en oo ihan varma onko se nykyisin enää ihan sitä samaa. Se on pikkasen väljähtynyt. — — siinä vaiheessa se oli ehdottomasti tärkeä paikka jazzmusiikin kannalta.”⁶⁵

Laaaja modaalisuus käsitys

Modaalisen ajattelun leviämisestä Koivistaisen käsitykset ovat selkeitä. Miles Davisin ja John Coltranen merkitykset ovat keskeisimpiä. Davisin *Kind of Blue* -levyn oleellinen merkitys nousee myös esille.

”Varmaan se on Miles Davis ja Coltrane. Näinhän sitä on usein sanottu, että *Kind of Blue* -levy olis ollu semmonen tärkein, yks tärkeimmistä ja sen jälkeen Coltrane, modaaliset jutut. Melkein näkisin noi niinku tärkeimpinä.”⁶⁶

Kaikki vaikutti kaikkeen. Eri henkilöiden tavatessa ja tuodessa perinteensä ja tietotaitonsa yhteen kokonaisuus rikastui. Mukaan tuli myös mm. etnomaikutteita, afrikkaisia vaikutteita, intialaisia vaikutteita jne. Amerikkalaisvaikutteet olivat kuitenkin tuolloin vielä keskeisesti se peruspohja, johon nojaututtiin.

62 Koivistoinen 1998. VLK.

63 Koivistoinen 1998. VLK.

64 Koivistoinen 1998. VLK.

65 Koivistoinen 1998. VLK. Vrt. myös I osan 2. luku (2.1 ja 2.4).

66 Koivistoinen 1998. VLK.

”Näitten ehkä vähän samojen henkilöiden jotkut entovaikutteet, ehkä afrikkalaiset ja intialaiset – – vois sanoa jollain tavalla väljästi katsottuna. Ni siihen aikaan vaikutteet tuli hyvinkin vahvasti Amerikasta. Nykysinhän se ei enää ole välttämättä ihan suoraan – – syytystehtaalta, että on väljemmät vedet. Mutta sanotaan nyt vaikka niinku seitkytluvulla [1970-luvulla] niin aika paljon. Vaikutteita tuli paljon. Näitä samoja ajattelutapoja sitte kokeiltiin samalla tavalla paremmalla tai huonommalla menetyksellä.”⁶⁷

Nämä vaikutteet kulkeutuivat sitten hiukan myöhemmin mm. Suomeenkin. Akkulturaatio ei ollut suoraan yksi yhteen. Oli monenlaisia uusia kokeiluja ja soitettiin su-
lassa sovussa rinnakkaisperinteitä: modaalista, freetä, bebopia, hard bopia jne.

”Suomessa. Joo joo. Tietysti yks yhteen se mennyt tietenkään, että se on puhtaasti modaalista mutt kumminki siitä johdettuja juttuja on vieläkin. Vaikka sanotaan *Kind of Blue* -levy. Kyllä varmaan – –siellä on paljon apinointia, tuota ihannointia silloin. Toisaalta mä muistan kun itse aloittelin näitä hommia -60 luvulla, ni soitettiin aika paljon tollasta freetäkin. Se oli toisenlaista. Mutta oikeestaan samaan aikaan tuli opeteltua niinku ihan tiettyjä bebop-juttuja, soitettu freetä ja me oltiin vähän kaikkea – –. Se ei mene ihan suoraviivaisesti. Ja sitten jossain vaiheessa kiinnosti enemmän taas tämmönen hard bop -juttu. Sitt Berkleessä soitettiin taas sitä mitä sinä aikana oli tapahtunu, mutta rinnakkain vähän kaikkea. Tarkemmin kun yritän miettiä, niin silloin 60-luvun lopullakin oli silloin jo kaikennäköstä skaalahommaa.”⁶⁸

Pop- tai rockpolven perinteen ja toisaalta jazzperinteen yhteensovittaminen vaati tiettyjä kompromissejä. Pop- ja rockpolven soittajat eivät olleet tottuneet jazzperinteen harmonian ajatteluun. Konkreettisenä esimerkkinä mainittakoon Blues Section -yhtye, jossa mm. Koivistoinen soitti.

”Se oli aika tämmönen bluesväritteinen. Periaatteessa ne soitti kaikennäköstä muuta-
takin. Ja johtuen vähän siitäkin, että nää blues- ja rhythm and blues -kaverit ei taivu ketteriin sointukäännöksiin niin olosuhteitten pakosta me soitettiin ’muodollista’ musiikkia. Ett jotku hommat oli niinku hyvin yhden moodin varassa.”⁶⁹

Koivistoinen kaipasi enemmän haasteita ja kyllästyi melko pian alkuvaiheen modaaliseen kauteen, varsinkin sellaiseen, jossa pysytään yhden moodin sisällä.

” – – loputtomat jamaukset, ne oli vois sanoo, modaalista kamaa täysin. Mä kyllästyin niihin hyvin nopeesti, koska ne on maailman tylsimpiä juttuja kun jamataan samaa moodia ja siinä ei tapahtu yhtään mitään ni se voi olla todella puuduttavaa.”⁷⁰

Doorinen ja miksolyydynen moodi sekä blueskaala olivat keskeisimpiä. Jonkin verran muitakin moodeja esiintyi tuolloin: mm. fryyginen tai sen johdannainen.

”No lähinnä ne tyypilliset mollidooriset ja sitte miksolyydynen, jos nyt halutaan olla ihan tarkka, mutta sanotaan niinku väljästi ajateltuna että blueskaala. Blueskaala tai sitten molliskaala ni melkein ne niitä. Ja oisko nyt ollu tota fryygistä ja espanjalaistyylistä yritettiin. Melkein noitten varassa ois saanu olla.”⁷¹

67 Koivistoinen 1998. VLK.

68 Koivistoinen 1998. VLK.

69 Koivistoinen 1998. VLK.

70 Koivistoinen 1998. VLK.

71 Koivistoinen 1998. VLK. Tässä esimerkit ovat D-säveleltä lähteviä asteikkoja.



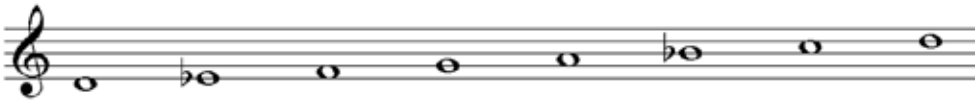
D-doorinen



D-miksolydyinen



D-blues



D-fryyinen

Koivistoinen on sitä mieltä, että periaatteessa tämäntyyliset asiat oppii hyvin nopeasti, mutta kokonaisuuden kannalta improvisointilanteissa asia voi kääntyä käytännön tasolla nopeastikin vähemmän luovaksi. Esiin tulee myös assosiaatio tietyn tyyppisiin instrumentteihin tai tiettyyn perinteeseen.

”Ne helpoimmat – – tarttuu kenen tahansa korvaan. Ei tarvitse paljon osata kun osaa doorisen asteikon parissa niinku vähän. Useimmiten se on hyvin puuduttavaa. Useimmiten kitaristeja. Joo että kitara, sähköbasso vai oisko urut tai joku tämän, ja ett tää oli lähinnä niinku rhythm and blues - tai semmosen perinteen pohjalta tuli tätä niin sanottua popjazzia ni. Se oli vähä sitä sitten. Kuka sitä kauan jakso sen parissa kyll viihtyy? Se oli minusta – jotenkin – lähinnä tylsää.”⁷²

Koivistoinen kääntyi tuossa vaiheessa enemmän jazziin, sillä jazzin puolella tapahtui hänen intresseihinsä sopivampia ja mielenkiintoisempia asioita.

”Ett mua alko kiinnostaa sitten ihan tämmönen jazz. Sanotaan nyt jazz. Ei sinänsä välttämättä se pelkästään tietosesti niinku puhtaana musiikkityylinä mutta siellä tapahtu mun mielestä huomattavasti mielenkiintoisempia asioita.”⁷³

Koivistoinen ajattelee modaalisuuden perinteisiä kirkkosävellajeja laajemmassa merkityksessä. Koivistoinen mainitsee esimerkkinä teoksensa *Blue Harbour*, jossa on modaalisia vaikutteita.

”Sen voi sanoo, se on modaalinen. No riippuu tietysti kuin ahtaassa merkityksessä. Toi on tommonen funk-homma. Kyllä täällä on jonkin verran. Ett se on miten ahtaasti sä ajattelet. Tota jossain on kyllä modaalila pätkiä ja ihan siis pelkästään modaalista niin se on vähän miten sä haluat asettaa sen kysymyksen.”⁷⁴

72 Koivistoinen 1998. VLK.

73 Koivistoinen 1998. VLK.

74 Koivistoinen 1998. VLK.

Seuraavassa näytteessä *Blue Harbourin* A-osan neljä ensimmäistä tahtia osoittavat G-miksolyydisen moodin käyttöä, jolla ilmaistaan G7-soinnun väriä.⁷⁵

A

G7

Heti jatkossa tahdeissa 5–8 liikutaan vastaavasti C-miksolyydisen moodin ja G-miksolyydisen moodin sävelmateriaaleissa. C-miksolyydinen moodi vastaa C7-soinnun väriä ja G-miksolyydinen vastaavasti G7-sointua.

Jatkossa, tahdeissa 9–10, operoidaan vastaavasti D7-soinnun kohdalla D-miksolyydisen moodin ja F7-soinnun kohdalla F-miksolyydisen moodin sävelmateriaaleissa.

Koivistoinen haluaa selkeyttää modaalisuuskäsitystään, jossa hänen intressinsä ei liiku suinkaan orjallisesti pelkästään moodin sävelten piirissä varsinkaan improvi-soinnin alueella. Suurempi vapaus kiehtoo.

⁷⁵ Koivistoinen 1998, 22. Kaikki kolme *Blue Harbour* -näytettä ovat em. teoksesta ja em. sivulta. EKK. VLK.

”Vois sanoo niinku väljästi modaalisia. Mutt en mä usko, että nykysin tota omalta kohdaltani – ni ihan puhtaasti modaalisia hommia harrastan. Se on ehkä vähemmän. Ehkä jossain sävellyshommissa enemmän on tullu tota. Ei niinkään sooloillesa. Ett se on menny vapaammaks kyllä.”⁷⁶

Laajennettu modaalisuus tai modaalisuuden väljempi muoto assosioituu luontevasti tonaalisen keskuksen ajatukseen. Jazzperinteessä tästä käytetään mieluusti englanninkielistä nimitystä: *tonal center*. Näin tekee myös Koivistoinen.

”Mutta tommosia niinku, mikä se nyt ois ollut, *tonal center* tavallaan. Semmosta ajattelutapaa, mikä ois oikee tapa. Semmosta on paljon – *urkupisteitä*. Ett sehän kumminkin laittaa sen tiettyyn – noin semmoseen ajattelutoimintoon. Vähän sukua modaalisuudelle kyllä omalla tavallaan.”⁷⁷

Koivistaisen mukaan ns. skaalapohjainen tai modaalinen vaihe ”puhtaassa muodossaan” (kirkkosävellajit) kesti sinällään lyhyen aikaa. Tässä nousee esille, kuten edelläkin on käynyt ilmi, kysymys modaalisuuden käsitteen määrittelemisestä. Koivistaisen näkökulman mukaan modaalisuuskäsitys laajenee perinteisiin kirkkosävellajeihin verrattuna. Itse asiassa perinteiset kirkkosävellajit/moodit ovat vain lähtökohta ns. laajennetulle modaalisuudelle. Esille tulee myös se, että tähän ”puhtaampaan muotoon” mahtuu tuskin jazzinkaan modaaliset asiat kokonaisuudessaan.

”Minkälaiset asteikot on modaalisuutta vielä? Meneekös ne ihan näitten kirkkosävellajien mukaan vai otetaanko synteettiset asteikot mukaan? – mikäs se on moodi? Siinä se tulee tämmönen äkkiä tää, ett hyväksytääks moodi, jos siellä onkin lisäsäveliä tai siellä sanotaan vähän useampien lajien skaala? Vaikka vähän sitten tää perinteinen? – se on niinku ahdas sitte, että tämä menee kirkkosävellajeihin, että tuota mä oon valkoisilla koskettimilla. Se vois osoittautua aika ahtaaks se ajattelu sitte. Siihen tuskin mahtuis jazzinkaan nää niin sanotut modaaliset asiat.”⁷⁸

Koivistaisen intressinä on lisätä perusskaalaan tai moodiin hajasäveliä, kromatiikkaa, johtosäveliä jne. John Coltrane tuntuu olevan yksi edustavimmista esikuvista. Seuraavan *Impressions*-teoksen kommentaateista selviää myös se, että teoksen perusta on doorinen moodi, jota Coltrane maustaa aina eri tilanteissa lukusilla lisäyksillä:

”Mutt samoin nää Coltranen hommat. Se tuskin niinkun päästää pitkää pötköä, ettei siellä ois niin kuin muunnoksia. Mutt sitt siellä on se mielenkiintoinen kysymys sitte, että missä se raja kulkee, jos ajatellaan niinku vaikka urkupisteenomaisia juttuja? Ja siellä on sitten hyvinkin vapaata. No sanotaan nyt vaikka tutkitaan noita Coltranen selkeesti ns. modaalisia kappaleita – vaikka *Impressions* – niin siellä on kaikkennäköistä tavaraa. Mutt sehän on katsottava kumminkin modaaliseksi kappaleeksi. Mun mielestä se on klassinen esimerkki niinku *Impressions*. Tää tään tyyppinen on kai periaatteessa doorinen. Mutt se on sisänsä mielenkiintosta kattoo mitä siinä on: kaiken maailman eri tyyppiset asiat. Ajatellaan nyt sitten intervallit sitt tai kromaattisesti mutt sinne mahtuu kuitenkin kaikki. 12 säveltä mahtuu sinne, riippuen millä tavalla ne laitetaan. Kuulostaa mielekkäältä. Sen tyyppistä modaalista hommaa kyllä. Se saattaa noin vapaasti. Onhan sitä tullu paljonkin harrastettua. Mutta ei nyt ehkä niin paljon –. Sanotaan, ett tänä päivänä on vapaampaa kyllä, että ei se oo sellasta kuin aikanaan oli. Se on aika vapaatonaalista, mutta tiettyä

76 Koivistoinen 1998. VLK.

77 Koivistoinen 1998. VLK.

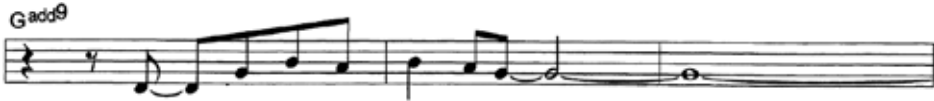
78 Koivistoinen 1998. VLK.

niinku urkupisteitten päälle. Semmonen on tyypillistä. Siellä on mennyt puurot ja vellit sekasin.”⁷⁹

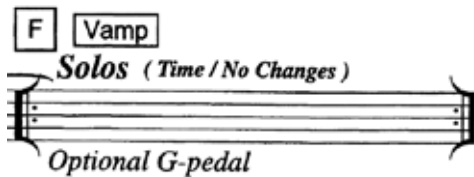
Vuodelta 1971 on peräisin Koivistoinen *3rd Version* -teos, jossa urkupisteajattelu näkyy selkeästi. Seuraavan näytteen A-osan sointupohja perustuu G7sus4-soinnulle.⁸⁰



Saman teoksen B-osassa sointu vaihtuu Gadd9-soinnuksi, jonka sävelillä liikutaan. B-osan alku on seuraava:



F-osan soolo-ohjeistuksessa G-pedal-merkintä osoittaa selkeästi Koivistoinen kuvaa-
maa tonaalista keskusta urkupistemäisenä ajatuksena.



Polunavaajat, vakiintuminen ja kansainvälistyminen

Tietyt henkilöt avasivat polkuja suureen maailmaan erityisesti Berkleen opiskelun kautta. Samalla luotiin merkittäviä kontakteja ja tuotiin uusia näkemyksiä tuon ajan suomalaiseseen jazzperinteeseen. Tätä pioneerityötä tekivät esimerkiksi mm. Heikki Sarmanto, Seppo "Paroni" Paakkunainen, Juhani Aaltonen ja Eero Koivistoinen. Sitten UMO:n kautta kontaktit lisääntyivät ja vakiintuivat. Koivistoinen näkemys puhukoon puolestaan:

"Siinä vaiheessa – – noin 70-luvulla kun mä menin opiskelemaan. Sarmannon Heikkihän oli opiskellu aikaisemmin. Ja Aaltosen Junnu oli kans jonkun aikaa. Ja mä olin

79 Koivistoinen 1998. VLK. Koivistoinen mukaan Coltranen merkitys modaalisen ajattelun kehittäjänä maailmalla ja Koivistoiselle itselleen on tullut keskeisesti esille useamassa eri yhteydessä. Jost Ekkehard näkee asian samansuuntaisesti. Ekkehardin mielestä modaalinen ajattelu puhkesi kukkaan maailmalla jazziin – ironista kyllä – hiukan yllättäenkin. Hänen näkemyksensä mukaan selkeitä merkkejä varmasta modaalisesta prosessista ei ollut esiintynyt 1950-luvun lopulla. Kuitenkin kävi niin, että modaalinen ajattelu oli jazzin parissa pian muodissa. Ekkehard näkee Coltranen ja Davisin modaalisen soiton oleellisina varhaiskehittäjinä. Sitten Davisin sekstetin hajottua *Kind of Blue* -levyn jälkeen, kehittämien jäi keskeisesti Coltranen tehtäväksi. Ekkehard 1975, 19–23. Mm. Impressions-teoksen (1963) voidaan ajatella olevan tämän modaalisen perinnön jatkumoa.

80 Koivistoinen 1998, 8. EKK. VLK. Myös muut kaksi seuraavaa näytettä tästä teoksesta ovat em. teoksesta ja em. sivulta. Kaikki *3rd Version* -näytteet näytteet ovat g-nuottiaivaimilla varustettu- ja vaikka avaimet eivät näykään näytteiden alussa.

kolmas suomalainen mikä opiskeli lähinnä Berkleessä siihen aikaan ni. Siihen aikaan Heikillä oli varmaan ensimmäiset kontaktit varmaan aika pitkälle Berkleen ansiota. Mutt nykyisin niitä on vähän joka toisella. Alkuvaiheessa varmaan Heikki oli ensimmäinen, kenellä oli jotain. Voisin kuvitella, ett mä oisin ollu sen perässä. Hetkinen. Hyvinkin näin. Oisko Paronilla ollu jotain kontakteja kanssa? Hetkinen mä yritän miettiä. Ja sitt sen jälkeen ett mä luulen UMO:n kautta tuli sen jälkeen niinku jatkuvasti, koska niillä kävi jatkuvasti amerikkalaisia muusikoita niin se oli varmaan semmonen, mitä kautta ne sitten tuli. Siitä se lähti avautumaan ja sen jälkeen varmaan niinku hyvin monella tota noin eri amerikkaisten muusikkojen kanssa.”⁸¹

Voidaan sanoa, että suomalaisen jazzelämän kansainvälistyminen alkoi 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla. Keskeisiä tukipilareita olivat siis *Jyväskylän Kesä* (erityisesti 1966) sekä samana vuonna alkanut *Pori Jazz*. Myöhemmin UMO vakiinnutti kansainvälistymisen.

”Curson [Ted Curson] aloitti nää kontaktit mahdollisesti. Ja Pori, Jyväskylä. Siitä alko festivaaleja tulla Suomeen ja itse UMO:han perustettiin -75, ett se teki kiinteäks nää ulkolaiset yhteydet.”⁸²

On perusteltua luoda myös lyhyt silmäys siihen, millaisena luova muusikko näki asian ennen tätä vaihetta. Koivistaisen mukaan ennen tilanne oli ollut hyvin toisenlainen. Tällöin ulkomaiset esiintyjät olivat sanan varsinaisessa merkityksessä tähtiä, joita tulitiin palvomaan.

”Sitä ennenhän se oli ollut toisen tyyppistä. Täällä oli kai jotain festivaaleja ja konsertteja. Sinne mentiin suurin piirtein niinku palvomaan ulkolaisia tähtiä, ja hienoa oli tietysti, että niitä oli. Siellä oli merkittäviäkin konsertteja, mutta se ei ollu kanssakäymistä oikeestaan. Että se oli se konsertti ja ehkä sen jälkeen jotkut jamit, joissa pääs muutaman sanan vaihtamaan. Se oli niinkun tämmöstä hyvin toisentyypistä. Niitä palvottiin suurin piirtein epäjumalina, mutta sitte: Mitäs?”⁸³

1970-luvun vaihteessa – ja siitä lähtien – kontaktit alkoivat vakiintua ja tätä kautta yhteistyö sai erilaisia muotoja. Saatiin asioista tietoa suoraan maailman huipuilta. Syntyi muutos monessakin mielessä.

”Noin siinä 70-luvun [1970-luvun] vaihteessa ni alko tulla niitä kiinteitä kontakteja. Sen jälkeen niinku tehtiin sitten yhteistyötä jo. Voi sanoa, että se niinku on yks tärkeimmistä tekijöistä. Mutta yks niistä vaan, mikä on ollu osaltaan auttamassa sitä. Nyt taso on näinkin korkeetasonen kun se on. – – sitä ennen se oli ollu semmosta niinku pikkusen hapuilua. Totta kai koulutus on yks tärkeä tekijä kanssa. Mutt nää kontaktit niinku maailman huippuihin ni saat ensikäden tietoja. Ei tartte arvailla ihan mutkien kautta niin se on ollu hyvin tarkeeta. Ja sitt mikä on kans erittäin tarkeeta niinku joudut kokeilemaan soittotaitoas ja kykyjäs säveltäjänä muuten ni suoraan samalta viivalta ni siinä selviää huonoja ja hyviä puolia.”⁸⁴

Modaalisen ajattelun murros tapahtui Suomessa Koivistaisen mukaan 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun vaihteessa. Tässä oleellista oli se, että Suomeenkin alkoi syntyä sellaista muusikkopolvea, joka otti jazzin käytännöllisesti katsoen elämäntehtäväkseen ja sydämen asiakseen. Arkipäivän realiteetit oli kuitenkin otettava huomioon: oli saatava rahaa myös elämiseen.

81 Koivistoinen 1998. VLK.

82 Koivistoinen 1998. VLK.

83 Koivistoinen 1998. VLK.

84 Koivistoinen 1998. VLK.

”Että sitä ennen oli ollut tanssimuusikoita, mitkä harrasti – jotku hyvin hienolla menestyksellä. – – siinä vaiheessa tuli muusikoita, jotka keskitty niinku lähes, tuskin kukaan ihan täydellisesti, mutta lähes täydellisesti jazziin kumminkin. Koska se on kumminkin vähän kapea leipä niin useimmiten sitä on pitänyt muuta höystettää, joku apuraha tai opetustointa tai tehdä tiettyä musiikkia, mikä myy sitten paremmin.”⁸⁵

3. Heikki Sarmannon näkemyksiä

Varhaisia vaikutteita

Heikki Sarmanto on syntynyt maailmansotien välissä vuonna 1939. Sarmannolla on kaksi vanhempaa veljeä, Auvo, Matti ja yksi nuorempi veli, Pekka. Sarmannon perheessä kuunneltiin musiikkia paljon: laulettiin ja soitettiin. Äiti, kanttorin tytär, oli lahjakas laulajatar, jonka mahdollinen ura katkesi eri syistä. Näistä merkittävin syy oli sota. Isä, valtion virkamies, oli myös taitava amatöörimuusikko. Suvussa on muusikkoja ja säveltäjiä.

Tuolloin kansakouluaikana laulettiin paljon: kansansävelmiä, isänmaallisia lauluja, joululauluja, maakuntalauluja jne. Tämä on osaltaan luonut jonkinlaista pohjaa musiikilliselle uralle. Sarmanto kertoo kuunnelleensa luonnollisesti myös 78-kierroksisia savikiekkoja.

”Sieltä kuunneltiin mm. Matti Jurvaa, *Kuuliaiset Kottilassa*, Henkka Theeliä [Henry Theel], Kipparikvartettia ja kaikenlaista kansanomaista musiikkia tietenkään Sibeliusla unohtamatta. Tällaista kuunneltiin ennen kuin lähdettiin opiskelemaan.”⁸⁶

Ulkomaisia radioasemia

Musiikin kuuntelu aktivoitui kouluvaiheessa. Radiosta kuunneltiin paljon ulkomaista musiikkia, joka toimi vahvana maaperänä tuleville ajoille.

”Kuuntelu aktivoitui norssivaiheessa. BBC:stä, Englannin radiosta, kuunneltiin paljon improvisoitua rytmimusiikkia, jota jazziksikin kutsutaan. Latinalaisia rytmejä kuunneltiin. Suomessa on aina paljon harrastettu latinalaista musiikkia esim. ravintolakulttuureissa. Tangohan on yksi sellainen latinalaisen musiikin suomalainen versio, suomalainen tango siis, tästä argentiinalais-saksalaisesta perinteestä.”⁸⁷

Sarmanto toteaa, että tässä yhteydessä on luontevaa mainita myös amerikkalainen the *Voice of America* -radioasema, jossa DJ Willis Conover oli kuuluisa ohjelmanpitäjä.

”Tämä oli valtavan tärkeä radioasema. Siellä kuultiin ihmeellisen kiihottavia säveliä.”⁸⁸

85 Koivistoinen 1998. VLK.

86 Sarmanto Liukon tekemässä haastattelussa 1998. Haastattelu on päivitetty 2005. VLK. Käytän jatkossa tästä haastattelusta ja sen päivityksestä lyhyempää muotoa seuraavasti: Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

87 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

88 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK. The Voice of America -radioaseman ja Conoverin merkitys on tärkeä eurooppalaisessa jazzissa. On hyvä tuoda esille se, että Conover – suosittu ohjelmanpitäjä – vieraili myös Itä-Euroopassa ja Neuvostoliitossa.

Myöhemmin Sarmanto oli tämän radioaseman haastateltavana Washington BBC:ssä.

Koulu innoittajana

Oppikoulun ajoilta Sarmanto muistaa erityisesti musiikkikerhon ja sen, että opettaja Olavi Pesonen oli inspiroiva persoona. Aktiivisuus näkyi mm. siinä, että Sarmanto oli mukana aktiivisessa teiniorkesteritoiminnassa. Mielenkiintoiseksi asian tekee tuona aikana myös se, että tämä jazzia soittava teiniorkesteri voitti teinien Suomen mestaruuskilpailutkin. Sarmanto painottaa, että heidän koulussaan on ollut erilaisia musiikkiperinteitä.

Kansakoulussa Sarmanto oli mukana Suomi-Pojat oppilasorkesterissa.⁸⁹ Tällöin Sarmannon instrumentti oli Es-alttotorvi, joka oli hänen ensimmäinen soittimensa. Sarmanto toteaaakin leikillisesti seuraavaa:

”Mitä yhteistä on Heikki Sarmannolla ja John Coltranella?”⁹⁰

Sarmannolta itseltään tulee vastaus tähän kysymykseen:

”Molempien ensimmäinen soitin oli Es-alttotorvi.”⁹¹

Sarmanto alkoi ottaa Norssin aikana myös klassisia pianotunteja yksityisesti.

Rytmimusiikin pedagogiikkaa

Jazzin tai ns. rytmimusiikin alalla työskentelevillä muusikoilla ei ole ollut kovinkaan kauan mahdollisuuksia opiskella jazzia tai rytmimusiikkia Suomessa, sillä alan opetusta alettiin järjestää vasta 1970- ja 1980-luvulla. Esimerkiksi Oulunkylän pop/jazz-opisto aloitti toimintansa 1970-luvun alkupuolella. Opetus oli alussa musiikkikoulutasoista opetusta, joka ajan kuluessa virallisesti kehittyi siten, että vuonna 1986 oppilaitoksesta tuli Konservatorio. Sibelius-Akatemiassa aloitettiin korkeakoulu-/yliopistotasoinen tutkintotavoitteinen jazzin koulutusohjelma 1980-luvun alkupuolella.

Sarmanto kertoo olevansa epäinstitutionaalinen ihminen eikä ole oikein koskaan viihtynyt missään oppilaitoksessa. Sibelius-Akatemia on ollut myös hänen nuoruuden opiskeluaikanaan korkeatasoinen paikka, mutta kiinnostuksen kohteet olivat tuolloin muualla. Sarmanto kertoo menneensä Sibelius-Akatemiaan 1960-luvun alussa. Sittemmin 1970-luvun alussa Sibelius-Akatemiaan perustettiin jazzstudio, jonka pitäjäksi Sarmantoa pyydettiin.

”10 vuodessa taidemuoto nimeltä jazz pääsi Sibelius-Akatemian ovesta sisään tässä muodossa.”⁹²

Kehitys oli tässä vaiheessa nopeaa. Sarmanto kuului työryhmään, joka alkoi suunnitella jazzosastoa. Millaista mahtoi olla osallisena perustamassa uutta jazzosastoa? Sarmannolta tulee vastaus:

89 Suomi-Pojat (ja Suomi Tytöt) ry:stä tuli myöhemmin Töölön musiikkikoulu.

90 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

91 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

92 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

”On etuoikeutettua olla pioneeri. Mikään ei ole fantastisempaa kuin kokea olla tekemässä jotain uutta ja hyppäämässä kohti tuntematonta. On taiteen perusasioita, että lähtiessään tekemään jotain uutta ei voi koskaan tietää, mitä siitä tulee. Hypy tuntemattomaan on aina kiihottavaa. Olisi hirvittävän tylsää, jos etukäteen tiedettäisiin lopputulos. Aika näyttää kuitenkin lahjomattomasti, mikä lopputulos on ollut.”⁹³

Jazzosasto oli Sarmannon mukaan edellä mainitussa muodossaan joskus vuosina 1973–1975. Mukana oli mm. Olli Ahvenlahti, Sakari Kukko, Petri Juutilainen ja muita. Ilmapiiri oli positiivinen: oltiinhan tekemässä jotain uutta ja luovaa.

Ensimmäinen Bostonin kävijä ja polunavaaja

Sarmanto meni opiskelemaan Yhdysvaltoihin Bostoniin, Berklee School of Music -oppilaitokseen vuonna 1968. Hän oli ensimmäinen suomalainen jazzmuusikko, joka meni Bostoniin opiskelemaan alan opintoja. Sarmanto sai opiskelustipendin. Tätä aiemmin Sarmanto oli tutustunut Herb Pomeroyhin, joka oli tuolloin Berklee School of Music -laitoksen merkittävimpiä opettajia. Pomeroy oli käynyt aiemmin Suomessa ja osallistunut mm. Jyväskylän kulttuuripäiville. Tämän jälkeen Sarmanto sai stipendin ja lähti niin muodoin Bostoniin. Tämä oli Sarmannon uralle ja elämälle käänteentekevä matka.

Katsaus modaalisuuteen

Sarmannon mukaan Sibelius-Akatemian opetus loi pohjan modaaliselle ajattelutavalle. Sittemmin modaalinen ajattelutapa tuli esille toisella tavalla Yhdysvalloissa, Berkleessä. Tätä aiemmin Sarmanto oli kuunnellut ja perehtynyt luonnollisesti myös mm. Davisin modaaliseen tuotantoon.

”Siihen aikaan oli jonkun verran totuttu tekemään jo niin sanottua yhden soinnun musiikkia. Toisin sanoen, alettiin jammaamaan jollain skaalapohjalla. Tätä aiemmin olin tutustunut skaalapohjaiseen ajatteluun jonkin verran Pomeroy’n kurssilla sovituksina, ja muidenkin opettajien kursseilla käytettiin näitä skaala-asioita, polymodaalisuutta jne. Sitten alettiin itse tekemään.”⁹⁴

Ensimmäinen Sarmannon modaalinen teos oli tähän konseptiin syntynyt *Flowers in the Water*.

”Teoksessa on kansanlaulunomainen melodia, jossa on latin-rock-fusion -rytmiikkaa taustalla. Improvisaatiossa käytetään doorista ja miksolyyydistä skaalaa. Teoksen esityksessä oli mukana Esa Pethman ja Juhani Aaltonen saksofoneissa, ruotsalainen trumpetisti Bertil Löfgren, joka oli Clifford Brown/Fats Navarro -vaikutteinen trumpetisti. Matti Koskiala oli rummuissa ja Teppo Hauta-aho bassossa ja luonnollisesti Heikki Sarmanto oli mukana.”⁹⁵

Flowers in the Water -teokseen, erityisesti sen myöhempään versioon ja analyysiin, palataan jäljempänä.

93 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK. Haastattelun tämä kohta on päivitetty myös 2010.

94 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

95 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

Sarmannolle modaalisuusasia on ajankohtainen ja tärkeä. Asiasta ei ole, paradoksaalista kyllä, kunnolla keskusteltu. Haastatteluni yhteydessä Sarmanto kysyykin, ja vastaa perään samalla:

”Onko tästä kukaan tullut koskaan puhuneeksi? No ei varmaan. Nyt vasta.”⁹⁶

Sarmanto kertoo, että hän on tehnyt Esa Pethmanin ja Chrisse Scwindtin kanssa myös LP-levyt, joissa on bebop-pohjaista musisointia ja että Esa Pethmanin levyllä on myös kansanlaulunomaisia vaikutteita. Modaalisella ja sen jälkeen seuranneella free-jazzin kaudella oli suuri merkitys myös Sarmannolle.

”Toisaalta modaalisen kauden jälkeen tai sen ohella alkoi osaltaan vapaamman kauden, free-jazzin, kausi. Sekä modaalinen että tämä vapaampi kausi ovat jättäneet lähtemättömiä, pysyviä jälkiä.”⁹⁷

Kahden-kolmen soinnun teoksista kromaattiseen universumiin saakka

Sarmanto on kiinnostunut ja palannut tietoisesti monesti aika yksinkertaisiin perus-aineisiin. Sarmannon vision mukaan tämä antaa hyvän lähtökohdan lähteä rakentamaan jännitettä ja koloriteettia aina tarvittavan tilanteen mukaan.

”Sitten voi lähteä rakentamaan aina kromaattiseen ajattelutapaan, aina kromaattiseen universumiin asti.”⁹⁸

Edellä mainitulla ilmauksella Sarmanto viittaa mm. George Russellin teokseen *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Russellin merkitys on Sarmannolle monessa mielessä keskeinen.

”Tämä on myös *varsinainen moodikirja*, Russellilla on skaala-ajattelu siinä joka paikassa. Russell on ollut minulle hyvin tärkeä vaikuttaja sekä filosofisesti että vapauttajana.”⁹⁹

Eroon totunnaisuuksista

Modaalinen aikakausi ja erityisesti sitä seurannut vapaampi aikakausi ovat jättäneet Sarmantoon pysyvät musiikilliset jäljet. Ns. evergreenejä – esim. swingiä ja bebopia – soitettiin usein hyvin perinteisillä rakenteilla, jotka ovat tasanumeroisia AABA-rakenteita muodostuen 4-, 8-, 12-, 16- tai 32-tahtisista muotorakenteista. Tämä alkoi jossain vaiheessa kyllästyttää Sarmantoa. Tuli tarve päästä näistä totunnaisuuksista eroon.

”Mä haluun päästä eroon näistä kaikista. Mä haluun soittaa vähän vapaammin toisenlaiset kuviot. Tämmösiä epäsymmetrisiä numeroita niin sanoakseni ja parittomia lukuja sekaan. Totta kai sä voit improvisoida tollasen perinteisen kaavan sisään vaikka kuinka epäsymmetrisesti ja rikkoa siinä sillä riippuen millaista melodista ja rytmistä ideaa tulee siinä improvisoidessa.”¹⁰⁰

Sarmanto haki edelleen uusia ratkaisuja: luovuus on loppumatonta. Modaalisen ja toisaalta free-kauden myötä myös lyriikka alkoi kiinnostaa. Tämä visio aukaisi uusia

96 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

97 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

98 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK..

99 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

100 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

musiikillisia rikkauksia. Erityisesti free-kaudesta Edward Vesalan merkitys nousee keskeisesti esille.

”Samaan aikaan lyriikka, erilainen lyriikka, alkoi kiinnostaa. Rupesin säveltämään sekä englanninkielistä että suomenkielistä lyriikkaa. Tällöin oli mielenkiintoista havaita, millaisia musiikillisia ratkaisuja syntyi näiden runojen säveltämisestä. Tunsin vapautuneeni sanotaan nyt rakenteellisessa, harmonisessa ja melodisessa mielessä. Se oli vapauttava vaihe. Oli 70-luvun alku. Soitin silloin Edward Vesalan kanssa ja ne oli ikimuistoisia hetkiä. On ollut Eetun kanssa puhettakin, että pitäis tavata ja soittaa, koska itsekin on soittanut vuosien mittaan aika paljon ja luulen, että me ollaan vaan kehitytty. Työ tekijäänsä opettaa.”¹⁰¹

Edellä mainittuun lausuntoon liittyy mielenkiintoinen näkökulma säveltäjistä, muusikoista ja pelimanneista.

”Yhteistyö Vesalan kanssa kiinnostaa erityisesti vapaamman improvisaation merkeissä. Vaikka me leikitään säveltäjää, mutta me ollaan ihan muusikoita. Se pelimannihenki meissä on aina takuulla.”¹⁰²

Sittemmin (mm. 1990-luvun lopulla) Sarmanto on taas tehnyt elektronilaitteiden inspiroimaa tematiikkaa, joka on perinteisesti hyvin yksinkertaista rakenteeltaan ja soinnutukseltaan. Kohteena on kuitenkin koko musiikin historia, josta voi ammentaa aineksia aina tilanteen mukaan. Myös kansanmusiikin merkitys on keskeinen. Perustelut tulevat hienosti esille seuraavassa katkelmassa:

”Välillä haluaa palata ja ammentaa menneisyydestä. Toisaalta kansanmusiikki on kaikkein rehellisintä musiikkia mitä maapallolta löytyy. Se on syntynyt ihmisten parissa elävän elämän kautta.”¹⁰³

Punainen lanka

Sarmannon mielestä yksinkertaisuus on tehokas ellei peräti tehokkain tapa musiikillisen informaation välittämisessä. Yksinkertaisia perusaineksia on sitten mahdollisuus käsitellä tarvittaessa hyvinkin monimutkaisesti. On tärkeää säilyttää perusasia, punainen lanka, jotta teos kommunikoi ja musiikillinen viesti tavoittaa vastaanottajan.

”Yksinkertaisia pelkistettyjä teemoja on improvisoidessa mahtava käsitellä vaikka kuinka komplisoidusti, jos tilanne sen vaatii. Tavallaan yksinkertaisuus on tehokkain asia musiikissa. Kovin usein tehdään monimutkaisia, virtuoosisia juttuja. Perusasia saattaa unohtua. Punaisen langan on oltava niin voimakas, että vaikka kuinka oltaisiin briljeeraamassa teknisesti oman osaamisensa ja ammattitaidon kanssa niin määrätty selkeys ja kirkkaus pitäisi loistaa sieltä kaiken seasta. Punainen lanka ei saa hävitä, koska silloin kommunikoiva ihminen, vastaanottaja, pystyy vastaanottamaan, jos siellä on selkeä idea.”¹⁰⁴

Musiikin peruselementit

Musiikin peruselementeistä Sarmanto pitää melodiaa keskeisenä.

101 Sarmanto 1998. VLK. Haastattelu on päivitetty 2005. Vesala oli tuolloin jo kuollut.

102 Sarmanto 1998. VLK. Haastattelu on päivitetty 2005. Vesala oli tuolloin jo kuollut.

103 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

104 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

”Mä luulen, että olen itse melodikko. Ainakin mulle on niin kerrottu. Jos ei ole melodiaa, se ei kovin pitkään jaksu kiinnostaa ketään. Toisaalta on aina ollut sellaista marginaaliyleisöä musiikin vastaanottamisen parissa. — — tällaiset ihmiset tutkivat mielellään orkestraatiota, musiikkiin liittyviä teknis-matemaattisia asioita. Heitä kiinnostaa mahdollisesti tutkia Shönbergiä, Weberniä, Stravinskia ja tällaisia säveltäjiä, jotka ovat olleet erinomaisia orkestroijia, teoreetikkoja jne. Mutta näiden säveltäjien voimakkain piirre ei missään tapauksessa ole ollut melodisuus.”¹⁰⁵

Sarmanto piirtää vision laajalle maapallon kuulijakuntaan ja toteaa, että melodia merkitsee kaikkein eniten ihmisille, varsinkin sitten kun siihen yhdistetään rytmikka. Viittaus tulee mm. latinalaiskulttuureihin.

”Melodia merkitsee kaikkein eniten ihmisille. — — tavallaan yhdistyneenä siihen melodiikkaan on se rytmikka, esimerkiksi tanssillisuus. Varsinkin niissä kulttuureissa, joissa musiikki ja tanssi kuuluvat olennaisesti yhteen, kuten latinalaiskulttuureissa. Tuntuu ikään kuin musiikkia ei voi olla ilman tanssia ja tanssia ei voi olla ilman musiikkia.”¹⁰⁶

Sarmanto kertoo samassa yhteydessä, että avioiduttuaan latinalaisen naisen, Annabellen kanssa, Sarmannolle on avautunut aivan uusi näkökulma tämänkin myötä.

Moodien värispektri

Sarmannon mukaan modaalin ajattelutapa tuli Suomeen 1960-lopulla ja 1970-luvun vaihteessa. Tämä ajattelutapa on tullut pysyvästi jäädäkseen. Jatkuvasti syntyy teemoja, jotka ovat lähtöisin modaalisuudesta.

”Vaikka siinä kappaleessa olisi loputonta modaalivyyhtiä, niin kaikkihan on sitä moodia. Eri moodeja vaan virtailee. Vaikka kappaleessa olisi hirvittävä määrä modulaatioita, loputonta modaalirinkulaa, niin jokaisen soinnun kohdalla on skaala. Jokaisen soinnun kohdalla riippuu sen soinnun, mitä sitä ennen ja mitä sen jälkeen tulee, niin se on osa jotain määrättyä sävelasteikkoa. Se voidaan kokea myöskin useampana sävelasteikkona. Voi olla, että tulee vaihtoehtoja myöskin. Jokainen antaa oman värinsä ja efektinsä.”¹⁰⁷

Vapauttavaa ilmaisu

Modaalinen/skaalapohjainen ajattelutapa antaa Sarmannon mielestä vapautta ja liikkuma-alaa sointuvaihdoksiin ja modaalin/skaalapohjainen ajattelu on osa koko kromaattista universumia. Esille tulee myös määrätynlainen analogia Russellin näkemyksen kanssa. Sarmanto siteeraa myös trumpetisti Booker Littleä, jonka merkitys tulee selkeästi esille. Mikään ääni ei ole improvisaatioissa sinänsä väärä suhteessa sointuun vaan kaikki riippuu kontekstista: mitä on ollut edellä ja mitä siitä seuraa.

” — — Booker Littleä, joka on sanonut, että mikään ääni ei sinänsä ole väärä. Ääntä on katsottava suhteessa siihen, mikä on sitä ennen ja mikä tätä ääntä seuraa. George Russellilla oli tätä samaa ajatusta. Booker Littlellä oli tätä samaa ajatusta.”¹⁰⁸

105 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

106 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

107 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK. Näkemyksellä on analogiaa esim. Liebmaniin. Liebman 1991, 26–28. Myös John McLaughlinilla on samansuuntaisia näkemyksiä. Denyer 1982, 114. Suom. Ilpo Saastamoinen.

108 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

Sarmanto painottaa vielä edellä mainittua visiota, jonka mukaan mikä tahansa ääni sopii mihin tahansa sointuun improvisaatioissa. Kaikki riippuu siis siitä yhteydestä, mitä on ollut ennen tätä ääntä ja mitä siitä seuraa jatkossa. Esille tulee myös mielenkiintoinen analogia harmonisen ajattelun kehittämisestä jazzgenressä ja klassisen musiikin perinteessä: Clifford Brown ja Frédéric Chopin.

”Clifford Brown vei trumpetinsoitossa harmonisen ajattelun yhtä pitkälle kuin Chopin pianonsoitossa. Booker kuoli vielä nuorempana kuin Clifford Brown mutta ehti tehdä muutaman levyn ennen äkillistä kuolemaansa.”¹⁰⁹

Visio

Sarmannon mielestä rytmimusiikin opetus on Suomessa valtavasti kehittynyt. On nuoria, lahjakkaita ja virtuoosisesti valmiita soittajia nuoresta iästä huolimatta. Kuitenkin ylistys osuu keskeisesti klassisen musiikin perinteen edustajiin.

”Teoreettinen ja tekninen tietous on meillä siis ihan äärettömän korkeata kansainvälistä tasoa opetuksessa. Meillä puhutaan aina siitä kuinka klassinen musiikki on niin menestyksestä ja kuinka klassiset muusikot ja kapellimestarit ovat menestyneet.”¹¹⁰

Sarmannon mielestä Suomessa asia nähdään liian yksipuolisesti. Musiikki on globaalinen kieli, jota pitää katsoa laajemmasta perspektiivistä kuin totunnaisesta eurooppalaisen klassisen musiikin perinteestä. On olemassa myös muita musiikin lajeja, joista jokaisella on oma tärkeä funktionsa. Kysymykseen tulevat mm. maailmanmusiikki ja etninen musiikki. Erityisen mielenkiintoista on tässä myös se, että modaalisuus-käsite nähdään laajassa merkityksessä.

”Tällä hetkellä tunnutaan elävän liikaa eurooppalaisen klassisen musiikin hierarkiassa ja sen maastossa. Kuitenkin samanaikaisesti musiikit ympäri maailmaa ovat levinneet. On tullut maailmanmusiikki-ilmöitä, etnisiä musiikkeja, ja ne on julistettu virallisiksi kategorioiksi, mm. *World Music* [maailmanmusiikki], *Ethnic Music* [etninen musiikki]. Nämä maailmanmusiikit ja modaaliset musiikit ovat täynnä modaalista ajattelutapaa.”¹¹¹

Edellä olevaan komplementtiin liittyen Sarmanto mainitsee esimerkkeinä intialaisen ja arabialaisen musiikin, joissa on ollut omat ragansa ja makaminsa jo vuosisatoja ja vuosituhansia. Kiinalainen musiikki tulee myös samassa yhteydessä esille.¹¹²

Suomalainen jazz on ollut perinteisesti hyvin Amerikka-sidonnaista. Tämä on ymmärrettävää, sillä jazz on kehittynyt keskeisesti nimenomaan Amerikassa. Kuitenkin myös tällä areenalla on tapahtumassa muutosta tai näkökulman laajenemista erityisesti nuoren polven soittajien keskuudessa. Myös muu kiinnostaa. Sarmanto laajentaa, aivan oikein, modaalisuuden käsitettä sinne suuntaan mihin kuuluukin. Visio luodaan lähtökohtien suuntiin, mm. eri maiden kansanmusiikkeihin ja Lapin joikuihin.

”Sieltä [Amerikasta] otetaan yhteistyötä ja vaikutteita niin kuin itsekin on saanut. Mutta samanaikaisesti on havaittavissa monia nuoria soittajia, jotka ovat selvästi vähän kyllästyneet siihen, että aina puhutaan vaan pohjoisamerikkalaisesta musiik-

109 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

110 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

111 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

112 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

kista. Jos ajatellaan, että haastattelun teema on modaalisuus, niin kyllä ehdottomasti siis eri maiden kansanmusiikit – niin sieltähän se modaalisuus lähtee. Lapin joiuissa, se on yhtä moodia moodin perään, jotain yksinkertaisia asteikkoja, joita käytetään joikujen pohjana.”¹¹³

4. Seppo Paakkunaisen näkemyksiä

Varhaisia vaikutteita/muistumia: Déjà vu

Seppo Paakkunainen on syntynyt Tuusulassa vuonna 1943. Paakkunaisella on lapsuudestaan myönteisiä kokemuksia. Leikkiminen, metsissä liikkuminen ja urheilu kuuluivat oleellisesti arkipäivän elämän piiriin. Sepon syntyessä isä oli vielä sodassa, josta kotiutui sittemmin. Lapsuudestaan Paakkunainen muistaa erityisesti ihanat talvet, kunnon pakkaset ja hankikannot.

”Eli lapsuudesta mull on myönteisiä kuvia, jotka aina tulee sellaisina – – kutsutaanks niitä déjà vu – muistuma. Jostain tilanteesta, hajusta, tuoksusta, puusta tai maisemasta tulee kytkentä lapsuuteen.”¹¹⁴

Äiti oli ompelija, joka lauloi usein lapselleen:

”Äiti lauloi mulle lapsena paljon ja kiikutteli polvellaan. Muistan sen kun hän ompelukoneella ompeli ja mä olin polvella ja hän lauleli mulle.”¹¹⁵

Isä oli ollut kyläpelimannina jo 1930-luvulla Kerimäellä. Molemmat vanhemmat harrastivat kuorotoimintaa. Isä oli paitsi vankka kyläpelimanni myös sosiaalidemokraatti. *Teksasin keltaruusu* oli nuoren Sepon ensimmäisiä suosikkisävelmiä. Paakkunainen kuului lapsena myös Nuoriin Kotkiin, jonka henkisissä kilpailuissa hän kunnostautui mm. laulajana.

”– – mä oon ollu varmaan neljä vuotta niin *Teksasin Keltaruusu* oli mun suosikkisävelmä. Mutta Nuorten Kotkain henkisissä kilpailuissa mä lauloin *Isoisän Olkihaatun* – – Tapio Rautavaaran tunnetuksi tekemän biisin. Sain jonkun kunniakirjankin siitä.”¹¹⁶

Viulutunneille

Paakkunainen aloitti viulutunnit koulunkäynnin ohessa opettaja Aarne Nurmisen oppilaana.

”Mä poljin polkupyörällä kouluun Korsosta Keravalle ja sitt sieltä viulutunnille Nurmisen Arskalle ja taas kotiin. Arska oli siitä kiva opettaja, että Arska oli kiinnostunut jazzmusiikista. Tosin me harjoittelimme klassista viulunsoittoa, mutta – – me keskustelimme paljon jazzista.”¹¹⁷

113 Sarmanto 1998 ja 2005. VLK.

114 Paakkunainen Liukon tekemässä haastattelussa 1998. VLK. Haastattelu on päivitetty 2010. Käytän jatkossa tästä haastattelusta ja sen päivityksestä lyhyempää ilmaisua seuraavasti: Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

115 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

116 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

117 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

Opiskelua ja yhtyeitoimintaa

Ensimmäinen kunnon yhtye, jossa Paakkunainen soitti, oli nimeltään Kalevi Viita-aho. Yhtyeessä soittivat Erkki Lönnqvist (rummut), Teppo Hauta-aho (basso), Esko Ahokas (kitara), Juho Lehtinen (hanuri) ja Paakkunainen (tenorisaksofoni). Kukaan yhtyeen jäsenistä ei halunnut ottaa omaa nimeään yhtyeen käyttöön. Kari Fall oli laulusolistina.

”Me keksittiin nimi. Se oli pseudonimi. Kukaan ei halunnut ottaa omalle nimelleen. Oltiin niin ujoja. Meitä oli sitten kvintetti.”¹¹⁸

Kalevi Viita-aho soitti tanssimusiikin ohella myös jazzia. Kaikki yhtyeen jäsenet olivat kiinnostuneita jazzista, mutta kenelläkään ei ollut tietoa jazzin kielipin lainalaisuuksista.

”Se oli ensimmäinen varsinainen bändi, jolla tehtiin tanssimusiikkikeikkoja. Ja soitettiin jazzia. Kaikki olivat kiinnostuneita jazzista, mutta ei ollut minkäänlaista koulutusta eikä mitään kuka ois kertonu, mitä jazz on – –. Me kuunneltiin levyjä ja sitt todettiin, että perhana ne soittaa nyt teeman – – ja teemoja. Mekin soitettiin teemat ja sitt me kuultiin, että ne soittaa jotain siinä välillä. Mitä ne soittaa? Kai joku tiesi, että ne improvisoi, mutta kukaan ei tiennyt, mille se perustui. Niin mekin sitten päätettiin näin, ett me improvisoidaan aikamme ja sitt näytät, että sun vuoro tulee. Se oli sitä aikaa.”¹¹⁹

Tämän jälkeen Paakkunainen sai tarjouksen helsinkiläiseltä Göran Meléniltä, jonka yhtyeeseen Paakkunainen siirtyi. Melénin yhtyeellä oli esiintymisiä enemmän kuin Viita-aholla.

”Siinä bändissä tuli sitten kierreltyä ympäri Suomen tanssilavoja pitemmällekin ja laajemmin. Mä oli silloin todennäköisesti ensimmäisellä luokalla lukiossa. Melénin bändissä mä olin aikani vuosina 1959 –1960.”¹²⁰

Paakkunainen muutti Keravan yhteiskoulusta Tikkurilan yhteiskouluun. Hän joutui Keravalla jengiin saaden todistukseensa käytöksen alennuksen. Tuolloin isä katsoi oikeudentajuaan loukatuksi, otti poikansa pois Keravan yhteiskoulusta ja laittoi hänet Tikkurilan yhteiskouluun.

”Mä jouduin puberteetti-ässä Keravalla sellaiseen jengiin, joka häiriköi. Meidän häiriköinnin kohteena oli Keravan yhteiskoulun vahtimestari, joka oli tosi vittumainen tyyppi. Nii me pantiin hanttiin kanssa. Mä sain käytöksen alennuksen ja faija otti mut kerran pois Keravalta ja pani Tikkurilaan.”¹²¹

Tikkurilaan siirtymisen myötä viulutunnit loppuivat Nurmisen kanssa. Paakkunainen siirtyi Erkki Pohjolan viuluoppilaaksi työväenopistoon. Erkki Pohjola perusti myöhemmin maineikkaan Tapiolan kuoron ja toimi sen johtajana. Pohjolasta tuli myös professori.

Opettajan vaihtumisen myötä Paakkunaiselta katosi kuitenkin jotain tärkeää. Punainen lanka oli hukassa, ja viulu vaihtui klarinettiin.

118 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

119 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

120 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

121 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

”Kun mä olin ennen soittanu tällä vanhalla tavalla, tuo viulun kaula tuolla peukalon hangassa niin Pohjola rupes opettaa, pannaan tohon. Ja nyt siinä kävi silleen, että mulla katos ansatsi. Mä jätin sitten viulun ja siirryin näihin klarinetteihin.”¹²²

Puhallinsoittimiin siirtymisen myötä Paakkunainen innostui myös huilusta, jolla hän pyrki – ja pääsi – myös Sibeliuksen Akatemiaan. Tämä tapahtui 1960-luvun alkupuolella.

”Mä innostuin huilusta jostain syystä ja pyrin huilulla myös Sibeliuksen Akatemiaan. Aloitin opiskelut Sibeliuksen Akatemiassa -62. Myöhemmin 70-luvulla opin Sibeliuksen Akatemiassa improvisointia.”¹²³

Paakkunainen siirtyi näinä aikoina Melénin yhtyeestä Tikanpojat-nimiseen yhtyeeseen. Tikanpojat-kytkentä juonsi juurensa aikaisempaan tuttavuuteen Kauko ja Anja Piipposen kanssa. Paakkunainen oli tutustunut jo 1950-luvun lopulla Piipposiin. Eräs mielenkiintoinen musiikillinen aktiviteetti oli mm. *Blind Fold* -testi.

”Oli monia iltoja kun istuttiin ja otettiin hieman viiniä ja kuunneltiin jazzlevyjä ja harrastettiin *Blind Fold* -testiä. Niin – – tehtiin toisillemme. Kuka nyt soittaa? Se oli hyvää koulutusta. Tuli kuunneltua korvat höröllä, että kuka nyt soittaa, ja mikä ja arveltiin.”¹²⁴

Piipposet olivat jo Kalevi Tikan Tikanpojat-yhtyeessä. Paakkunainen kertoo Tikanpojat-yhtyeestä ja merkityksestä seuraavaa:

”Kauko oli Anjan kanssa Tikanpojat yhtyeessä ja ilmeisesti sitä kautta Kauko kysyi minulle siihen bändiin. Tikanpoikien yksi merkittävimmistä kokoonpanoista oli sellanen sitte, jossa Kalevi Tikan lisäksi mukana oli Hauta-ahon Teppo (basso), Ojasen Eero oli pianistina, Pöyryn Pekka saksofonistina, minä olin saksofonistina ja sitten Anja lauloi.”¹²⁵

Jazzin puolesta

Siihen aikaan oli tavallista mm. ravintoloissa ja osakuntatanssiaisissa, että alussa yhtye soitti ensimmäisen tunnin jazzia. Myöhemmin siirryttiin tanssimusiikkiin. Joskus tilanne ei sujunut ilman ristiriitoja. Yleisössä saattoi olla joitakin henkilöitä, joita jazz ei miellyttänyt. Näin kävi kerran mm. Tikanpoikienkin keikalla Helsingin KY:llä.

”Soitettiin Helsingissä KY:llä ylioppilaskunnan osakuntatanssia. Ensimmäinen tunti oli pelkästään jazzia. Yhtenä iltana innostuttiin esittämään jazzia. Siinä oli kolme, jotka kyllästyneenä sano, että älkää soittako noin paljon jazzia. Mehän innostuttiin vaan yhä enemmän ja ne sano, että pojat selvitetään tää sitten keikan jälkeen. Niinpä me sitten siinä läheisellä tyhjällä tontilla keikan jälkeen käytiin käsirysyä jazzin puolesta. Muistan vielä, että siinä oli Hauta-ahon Teppo, Julius Heikkilä ja minä. Me oltiin taistelevina osapuolina musikoista, säveltaiteilijoista ja vastapuolella en tiedä, mitä merkonomeja lienee olleet tai tulevia – –. Mekin oltiin keikan jälkeen juotu sitten sen verran kaljaa, että oltiin pienessä tönässä. Ne kaverit oli myös tönässä niin eihän siinä mitään vammoja päässyt syntymään. Se oli enemmän sellaista nahistelua ja nuhjustelua. Sen mä muistan, että aina ku joku meistä jäi häviölle ni

122 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK. Ansatsi (huuliote) on lähinnä puhaltajien käyttämä termi puhallinsoittimissa.

123 Paakkunainen 1998 ja 2010.VLK.

124 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

125 Paakkunainen 1998 ja 2010.VLK.

Hauta-ahon Teemun vaimo Maire tuli ja hakkas käsilaukulla päähän sitä vastapuolen jatkää. Joo. Se oli Tikanpojat-vaihe.”¹²⁶

Kaj Backlund soitti sittemmin myös Tikanpojissa. Tämän myötä Paakkunaisen jazz-kipinä laajeni entistä suuremmaksi. Myös jazzin genre-ajattelu laajeni vapaamman ilmaisun, free- jazzin, suuntaan.

”Kaitsun kanssa sitten mieli paloi soittaa tuota jazzia, ja ennen Kaj Backlund Big Bandia meillä oli joku septetti tai joku tällanen kokoonpano. Me soitettiin myös sen kanssa free- jazzia, jota monikaan jatkä ei soittanu siihen aikaan. Itse asiassa meidän free-jazz -innostus alkoi Teemun ja Lönnqvistin Erkin kanssa jo -60 muistaakseeni. Kun kuulumme Ornette Colemanin musiikkia niin silloin meillä on olemassa jossain yks sellanen pätkä kun me ollaan soitettu. Soitettu vapaata musiikkia, siis soitettu vaan.”¹²⁷

1960-luvun alkupuolella Paakkunainen pääsi Kaj Backlund Big Bandiin, jossa oli valtakunnan nimekkäitä muusikoita soittamassa. Paakkunainen ei muista kaikkia muusikoita, joskin seuraava kuvaus konkretisoi asiaa. Backlund Big Band esiintyi myös *Pori Jazzeissa*.

”Päästiin *Porin Jazzeihin*. Siellä oli fonisektiossa Pöyryn Pekka, Heikkilän Julius, Pensolan Risto ja minä. Ja pasuunasektiossa oli Leanderin Pekka ja sitten trumpetteja. Mä, Kaitsu ja –. Kaitsun lisäksi mä en muista ketä kaikkia siellä oli. Ehkä siinä oli kaks pasuunaa, saatto olla. Se oli niinku semmonen pienin big band, mikä luetaan big bandiks: neljä fonia ja yks pasuuna ja kolme trumppea tai kaks pasuunaa. Ojaisen Eero pianossa, Hauta-ahon Teppo bassossa ja oisko ollu sitten rummuissa Tirkosen Pete. Esiinnyimme kumminkii *Porin Jazzfestivaaleilla*.”¹²⁸

Armeija ja uudet haasteet

Paakkunaisella oli Tikanpoikien jälkeen ns. välivaihe, jolloin hänellä ei ollut kiinnityksiä mihinkään vakituisen tanssiyhtyeeseen. Armeijavaihe sattui vuosille 1963–1964. Armeijan jälkeen syksyllä 1964 Paakkunainen uskaltautui eräänä maanantaina Vanhan Polin jameihin Helsingissä. Tällöin Paakkunainen rekisteröitiin myös helsinkiläisten muusikoitten keskuudessa. Tästä alkoi uusi vaihe.

”Siellä mä eka kerran uskaltauduin jammaamaan. Christian Schwindt soitti rumpuja silloin, mä muistan. Muita mä en. Soitettiin Parkerin *Au Revoir* eli *Näkemiin*. Kaverit ihmetteli, että kuka sä oot, mistä tuut. Schwindt kysyi. ‘Ai mikä Paakkunainen? Mistä?’ Mä sanoin: ‘Tosta Korsosta.’ Siitä alko liikkuminen pääkaupungin jazzpiireissä. Siihen saakka oltiin jammailtu vaan kotikylällä ja tanssilavoilla. Siitä seuras sitten – Otto Donnerin big bandissä. Siinä mä soitin barskaa. Mä olin siirtynyt Göran Melénin aikana soittamaan baritonisaksofonia. Baritonisaksofoni on mun pääsoitin.”¹²⁹

Baritonisaksofoni assosioituu Paakkunaisella keskeisesti kahteen asiaan: ruotsalaisen Lars Gullinin soittoon ja rakastumiseen. Paakkunainen kertoo ihastuneensa Gullinin soittamaan baritonisaksofonin ääneen:

126 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

127 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

128 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

129 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

”Mä innostuin ikihyväks siitä Lars Gullinin soitosta ja mä rakastuin hänen bariton-ääneensä. Ja seuraavana päivä mä menin musiikkikauppoihin katselemaan, että löytyykö baritonisaksofonia.”¹³⁰

Paakkunainen pitää Gullinia ruotsalaisen jazzin kenties merkittävimpänä taiteilijana. Hän pitää Gullinia aivan Stan Getzin, Miles Davisin ja John Coltranen veroisena muusikkona. Perustelut ovat seuraavia:

”Hän voitti mm. *Down Beatin* äänestyksen uusien tulokkaiden sarjassa käymättä edes Amerikassa, pelkän levyn perusteella. Ja hän levytti – yli 120 jazzlevyllä muistaakseni. Ja improvisoivana melodikkona, siis niitä melodisia linjoja, mitä hän improvisoidessaan tekee niin musta hän astuu ihan Stan Getzin, Miles Davisin –. Mitä muita mä luettelisin? Coltrane. Siis tavallaan mieletön improvisoiva melodikko. No joka tapauksessa mä ihastuin hänen baritonisaksofonin ääneensä ja samaan aikaan mä olin rakastunut. Mä olin 17 vuotta muistaakseni. Mä olin rakastunut tai 16 sitten –. Näin mulla liittyy baritonisaksofonin soitto ja baritonisaksofoni emotioneihin. Äänen emotioneihin mulla liittyy hyvin vahvasti rakkaustunne.”¹³¹

Paakkunainen sai Paroni-lempinimen, joka juontaa juurensa baritonisaksofonista. Se on eräänlainen suomalainen väännös *baritone*-sanasta (Paroni). Paakkunaisen mielestä tämä tapahtui vuoden 1964–1965 kieppeillä. Paroni alkoi tehdä myös rhythm & bluesia ja siirtyi Eero ja Jussi & The Boys -yhtyeeseen.

”Paroni-lempinimi tuli mulle luultavasti just tässä kuuskytviis, kuusneljä–kuusviis varmastikkii. Mä olin ensimmäinen niin kutsuttu jazzmuusikko, jazztanssimuusikko, joka siirtyi tekemään R & B:tä, poprokkia. Eli mä liityin Eero, Jussi ja The Boys -yhtyeeseen. Mä oon melko varmaan liittynyt -65. Mun tarteis joskus tarkistaa nuo ajankohdat ja painaa mieleen. Nää on vähän summittaisia. Beatlesit oli silloin jo -60-luvun alussa. Mä ajattelin, että enhän mä jaksa noita tangoja ja jenkkvoja vääntää, että vähän meininkiä elämään.”¹³²

Edward Vesala

Boysin kanssa samoihin aikoihin Paroni tapasi Edward Vesalan. Molemmat olivat luonnollisesti kiinnostuneita jazzista, tarkemmin sanoen free-jazzista. Uusia tämän genren kiinnostuksen kohteita olivat mm. Archie Shepp, Albert Ayler ja Coltrane.

”Samoja aikoja sitten kun mä olin Eero, Jussi ja The Boys -yhtyeessä, niin tapasin Edward Vesalan, Eetun. Ja tietenkin me oltiin kiinnostuneita, sanotaan nyt yksinkertaisella sanalla: free-jazz. Me oltiin molemmat kiinnostuneita – Archie Shepp, Coltrane, Albert Ayler, tällaisista suuntauksista, siis lähinnä mustasta amerikkalaisesta vallankumouksellisesta rotutaistelujazzista. Eetun kanssa me alettiin sitten jammailee ja kehittää bändejä.”¹³³

Vuosi 1966: ensimmäinen jazzlevytys ja Russell

Paakkunainen soitti Radion Tanssiorkesterissa baritonisaksofonia. Näihin aikoihin hän oli mukana myös ensimmäisessä jazzlevytyksessä Pentti Hietasen kokoonpanossa.

130 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

131 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

132 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

133 Paakkunainen 1998 ja 2010 VLK.

”Radion Tanssiorkesterissa mä soitin. En mä muista tarkalleen mikä vuosi se alkoi kun mä Radion Tanssiorkesterin baritonistina aloitin. Mutta näihin kuuteenkuuteen [1966] – Pentti Hietasen, tän pianistin, oisko se ollut oktetti, joka myös levytti. Se oli varmasti mun ensimmäinen jazzlevytys. Mutta sitä ennen mä olin kyllä luultavasti jo Eero ja Jussi ja The Boyseissa tehnyt jotain levyä.”¹³⁴

Vuosi 1966 oli käännteentekevä myös Paronin musiikillisessa ajattelussa. Tällöin Russellin kurssi *Jyväskylän Kesässä* aukaisi uuden näkökulman. Perinteisen sointupohjaisen ajattelutavan rinnalle tuli myös skaalapohjainen/modaalinen ajattelutapa.

”Sitä ennen mä olin soittanu sointupohjaista tai free-jazzia, täysin vapaata improvisointia. Mä en muista, että meillä – ennen Russellia mä oisin tietoisesti törmännyt käsitteeseen modaalinen, modalisuus. Mutta Russellin kurssi muutti sitten sen ajatusmaailman. Russellin big bändi oli samaan aikaan. Hän piti kurssin Jyväskylässä ja sitten big bändissä harjoittelimme ja esiinnyimme Porissa sitten. Ja myös seuraavana vuonna oli se kurssi ja big band.”¹³⁵

Sovituksia

Paakkunainen meni vuonna 1966 naimisiin Ritva-vaimonsa kanssa. Samana vuonna syksyllä syntyi ensimmäinen lapsi, Riikamaria. Tässä vaiheessa alkoi myös – käytännön syistä – laaja-alainen sovitystyö: piti saada leipää perheelle. Sovitustyön alkutaipaleita kuvattakoon seuraavasti:

”Mä oon silloin syksyllä kuuskytkuus tai kesällä arrannut Nummiselle joitain kappaletta. Mm. sellainen tango kuin *Naiseni kanssa Eduskuntalon puistossa* on mun arri. Ja sitten Eero ja Jussi ja Boysien aikoihin kuuskytkuus suunnilleen aloin tehdä sovituksia ja vähitellen sävellyksiä.”¹³⁶

Paakkunainen ei saanut tutkintoa Sibelius-Akatemiasta, joskin Sibelius-Akatemian opinnot toimivat hyvänä pohjana levyjen kuuntelun, itseopiskelun ja levyiltä opiskelun lisäksi. Vuosikymmenen loppu oli erityisesti iskelmäsovitusten aikaa alan kysytyille artisteille.

”Mä olin Sibelius-Akatemiassa opiskellut. Sieltä mä en koskaan valmistunut, mutta tein ykköskursseja siellä. Niillä pohjilla ja sitten itseopiskelemalla ja kaverit on neuvonu – plagioimalla levyiltä. Kuuskytluvun loppu olikin sellaista, että tein aika paljon iskelmäsovituksia eri artisteille: Jukka Kuoppamäki, Katri Helena, Päivi Paunu, Matti, Teppo, Irwin Goodman jne..”¹³⁷

Tapa, jolla sovitusneuvotteluja käytiin, ansaitsee myös erityismaininnan.

”Eli mä tein rajusti iskelmäsovituksia. Levy-yhtiön edustaja löi singlen käteen ja sanoi, että ’kopioi tosta ja sovita se sellaselle ja sellaselle kokoonpanolle’. Siinä tuli harastettua tätä transkriptiota.”¹³⁸

Paakkunainen on jälkeinpäin miettinyt valintaansa. Ollako yhden alan huippuspecialisti vai laaja-alainen osaaja. Oliko hänen valitsemansa laaja-alaisen osaajan tie hyvä valinta? Mietiskely vie elämän perustarkoitukseen.

134 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

135 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

136 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

137 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

138 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

”Mun tietoisuus musiikista laajeni. Tuli tehtyä näitä kopiointeja levyiltä jne. Opin studiossa, studion kautta sitten sovittamaan jousille ja puupuhaltimille jne., bras-sille. Tavallaan se oli myös koulutusta omalle uralle. Jazzmuusikkona saattaisin olla hyvinkin pitkällä, jos oisin vaan pelkkää jazzia tehnyt – – siis kansainvälisesti tunnetumpi ja osaavampi. Se ei oo elämän perustarkoitus, että on tunnettu ja kuuluisa – – tai hirveän taitava tai osaava. Elämä on ihan muuta asiaa.”¹³⁹

Eero ja Jussi & The Boys -yhtyeen aikana Paakkunainen jammaili yhdessä mm. Edward Vesalan kanssa. Boysien silloinen irlantilainen kitaristi Ken McLeod innosti Paakkunaisista myös soul-musiikkiin. Tämän seurauksena Paakkunainen jätti The Boys-yhtyeen perustaen Vesalan kanssa oman yhtyeen.

”Jo Eero, Jussi ja Boysien aikana olimme soittaneet soulia. – – Boysin kitaristina oli sellanen Ken McLeod, irlantilainen kaveri, joka rupes innostaa meitä *souliin*, ja siitä innostuneena me Vesalan kanssa päätettiin, että perustetaan oma bändi. Mä jäin pois Eerosta ja Jussista.”¹⁴⁰

Paakkunainen siirtyi näinä aikoina myös Dannyn palkkalistoille yhden kiertueen ajaksi. Tällä kiertueella oli mukana myös silloinen nuori Kirka Babitzin, joka teki läpimurtoa suuren yleisön tietoisuuteen. Paakkunaisella oli keskeinen osuus tuolloin myös mm. Kirkan laulamaan *Hetki lyö* -läpimurtoteokseen: Paakkunainen sovitti teoksen. Kiertueesta, Kirkasta ja *Hetki lyö* -teoksen sovituksellisista asioista kerrotakoon seuraavaa:

”Mä oli kuukauden verran Dannyn leivissä yhden kiertueen ajan jossain Lapissa. Ei se tuntunu musta hyvältä. Mä lopetin sen. Siihen aikaan kiertueeseen liittyi Kirka. Se oli Kirkan läpimurtoaika. Hän teki läpimurtonsa *Hetki lyö* -kappaleella, jonka mä arrasin. *Hetki lyö* on esimerkki sellaisesta, jossa osa kopioitiin ulkomaisesta ja sitten pantiin omaa lisää – –. Se oli Danny-vaihe ja Kirka-vaihe. Kirkahan on tosi upea taiteilija kaikin puolin sekä ihmisenä että laulajana että äänenkäytöltään ja ajatuksiltaan.”¹⁴¹

Uusia haasteita

Paakkunaisen ja Vesalan soul-intressi ei laantunut. Tämän seurauksena Soulset-yhtye syntyi 1960-luvun loppupuolella. Samaan aikaan jazzin – erityisesti vapaan jazzin – soittaminen jatkui. Soulset-yhtye, joka toi soulin Suomeen, oli nuorison kulttiyhtye. Soulilla saatiin leipää, jotta voitiin soittaa jazzia.

”Niinpä me Vesalan kanssa perustimme Soulset-yhtyeen. Samaan aikaan meillä oli jazzkvartetti. Soitimme tällaista amerikkalaistyylistä free-jazzia, joka pohjautui rotusortosotaan. Toisaalta meillä oli Soulset-yhtye, joka oli senaikaisen kuuskytkaheksan-kuuskytyheksän [1968–1969] nuorison ykkösbändi. Toimme soulin Suomeen. Ja muutaman soulbiisin mä sävelsin. Siis leipää piti saada. Soulilla saatiin leipää, ja sitten vapaata jazzia soitettiin. Soulsettiä kesti – mitähän se ois ollu – puolitoista vuotta. Mä en ihan tarkkaan muista. Loppuaikoina Soulset soitti jo tällaista – – rock/pop/jazzia tai sen tyylistä. Me ei enää soitettu niin paljon soulia vaan se oli jo muuntunut sekin.”¹⁴²

139 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

140 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

141 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

142 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

Soulset-yhtye hajosi. Tässä vaiheessa Vesalan ja Paakkunaisen musiikilliset intressit erkanivat eri teille. Vesala perusti Apollo-yhtyeen ja Paakkunainen Utopia-yhtyeen.

”Utopia soitti tällaista progressiivista rockia Jethro Tull -tyyliin. Tein *Kalliolle Kukkulalle* – – vähän sellasen Jethro Tull -vaikutteisen sovituksen. Ja siinä kulki käsi kädessä näitten rock-, soul- ja pophommien ja sovittamisen lisäksi jazzin soitto. Oli monia kokoonpanoja, missä mä oon ollu. – – Oiling Boilingin ensimmäisessä kokoonpanossa mä olin. Esiinnyttiin Porissa vielä. Ja useampia vähemmän tunnetuksi tulleita bändejä mahtuu sinne.”¹⁴³

Kohti kansan- ja ”maailmanmusiikkia”

Paakkunaisen ja Vesalan tiet kohtasivat suhteellisen pian uudelleen yhteisen folk-rock-innostuksen myötä. Englantilainen Fairport Convention -yhtye antoi voimakaita vaikutteita. Tämän seurauksena syntyi Karelia-yhtye vuonna 1970.

”Fairport Convention oli sellainen jenkkibändi, jonka musiikin myötä me innostuimme sitten folkrockista ja perustimme Karelia-yhtyeen -70. Me sillä tavalla uusittiin kansanmusiikin ajatus, että tehtiin huumorimielessä kansanmusiikkia – – Eetu soitti rukkaset kädessä matkalaukkua. Se oli komppia. Me muut imitoimme joikhaajia. Suomen Kirjallisuuden Seurasta, arkistosta, otin joikunauhoja. Kuuntelimme niitä ja sitten levyitimme. Karelian levyille – – yhdistimme joikua komppiin. Se oli enteilevää maailmanmusiikkia seitkytyks. Se tehtiin halvassa studiossa Lahdessa. Saundi ei vastaa sitä mitä se ois voinu olla. Ei se niin huono saundi meillä ollu. Se on vaan senaikaisesta tilanteesta kiinni.”¹⁴⁴

Ensimmäisen Karelia-yhtyeen aikaan Paakkunainen palasi myös juurilleen – viulun pariin. Tässä kokoonpanossa soittivat seuraavat henkilöt: Ilpo Saastamoinen, Pekka Sarmanto, Edward Vesala ja Paakkunainen. Karelia-yhtyeen jäsenet eivät esiintyneet oikeilla nimillään. Paakkunainen oli Armas Nukarainen (viulu, huilu ja saksofoni), Vesala oli livana Nyhtänköljä (rummut ja lyömäsoittimet), Saastamoinen esiintyi nimellä Aslak Nunnu (kitara) ja Sarmanto puolestaan nimellä Pedri Sirmakka (basso). Tästä vaiheesta alkoi yhteistyö myös Nils Aslak Valkeapään, Ailun, kanssa. Paakkunainen kertoo asian seuraavasti:

”Mä kaivoin viulun esiin tai rupesin soittaa sitä niinku pelimannit. Ja tuota tästä Karelian ykköslevystä – – Nils Aslak Valkeapää kuuli sen ni hän innostui ja otti yhteyttä. Ja siitä meillä alkoi Valkeapään Ailun kanssa yhteistyö. Se oli varmaan vuotta -73.”¹⁴⁵

Vähitellen Karelia kasvoi ja sen jäsenistöön tuli muutoksia. Paakkunainen muistelee asiaa näin:

”Ja sitten siitä tuli – – se kasvo. Vähitellen seuraavaan kokoonpanoon tuli mukaan Kotilaisen Esa, Ödnerin Janne, Vesala ja minä sitten. Kukas meillä oli bassossa – – Karelian basisti? Levytähän sen vois kattoo.”¹⁴⁶

Karelian aikaan Yleisradio tilasi Paakkunaiselta big band -teoksen EBU-konserttiin. Teoksen piti pohjautua suomalaiseen kansanmusiikkiin. Teoksella on kulttuurihistoriallisen ja taiteellisen arvon lisäksi myös musiikkiteknologinen merkitys.

143 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

144 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK. Fairport Convention on englantilainen yhtye.

145 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

146 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

"Karelian aikaan Yleisradio tilasi multa EBU-konserttiin big band -teoksen, jonka piti pohjautua suomalaiseen kansanmusiikkiin. Ja sävelsin sellaisen teoksen kun *Nunnu*, josta tehtiin Vesalan kanssa omakustannelevy, joka oli ensimmäinen suomalainen kahdeksanraitaäänitys Finnvoxissa."¹⁴⁷

Paakkunainen toteaa *Nunnun* olevan hänen ensimmäinen kunnollinen big band -teoksensa. *Nunnussa* esiintyy myös modaalista ajattelutapaa.

"*Nunnu* – – mä varsinaisesti koen ensimmäiseks big band -teokses, kunnolliseks sel-laseks ja sikäli merkittäväks – –. *Nunnussa* mulla on sitten ainakin parissa paikkaa – – myös modaalinen improvisointijakso. Toinen on muistaakseni miksolyydinen. Sen mä muistan varmasti. Toinen on muistaakseni doorinen moodi, missä improvi-soidaan. Ja se doorinen moodi on – – jakso, jossa on käytetty pohjana suomalaista kantelesävelmää: kantelesävelmä Kerimäeltä."¹⁴⁸

Joiku

Valkeapähän – Ailuun – tutustumisen myötä Paakkunaiselle avautui luontevasti tutustuminen joikuperinteeseen ja joiun modaliikkaan. Tunturijoiun luonteeseen kuuluu portaaton säveltason nousu. Yhteensovittamista hiottiin ja siinä edettiin pie-nin askelin. Yhteistyö tuotti monenlaista tulosta: syntyi mm. joikusinfonia. Paakku-nainen kertoo asiasta näin:

"Ailuun tutustumisen myötä tutustuin sitten tietenkin joikuun, joka on modaalista musiikkia. Ailu esitti duuripentatonista tunturijoikua, jossa intervallisuhteet ei ole ihan puhtaat tai siis samalla tavalla tasavireiset kuin me ajattelemme. Ailun kansa tehtiin aluks useita erilaisia kokeiluja. Meill oli etniset triokäsirummut, kitara, huilu. Koko Ailun joikuperinteeseen kuuluu se, että tunturijoiku nousee – – nousee portaattomasti säveltaso. Sitä oli hirveän vaikea seurata jollain huilulla tai kitaral-la. Siinä käytettiin aluks – – siihen pentatoniikkaan diatonisii sointu ensimmäistä ja viidettä astetta, mahdollisesti neljättä astetta. – – oli vaikee seurata joiun astetta, nousemista. Meidän yhteistyö meni niin pitkälle, että me tehtiin sinfoniaorkesterin kanssa – – joikusinfonia, joss on joikhaajat ja sinfoniaorkesteri."¹⁴⁹

Paakkunainen kertoo, että hän on liikkunut Valkeapään kanssa paljon maailmalla. Tähän kuuluu paljon erilaisia konsertteja ja kiertueita – jopa esiintyminen Lilleham-merin talviolympialaisissa:

"Ailun kanssa olemme kiertäneet ympäri maailman. Meill on ollut kaikkialla kon-sertteja ja kiertueita. Merkittävin esiintyminen sijoittui Lillehammerin talviolympia-laisiin. Meidän musiikki soi siellä avajaisissa. Teimme konsertteja sitten Norjassa. Ja teimme sellasen esittelykiertueen: Japani, Amerikka, Espanja, Saksa."¹⁵⁰

Joikusinfonia: tilausteos

Paakkunaisen ja Valkeapään yhteistyö tuotti mm. joikusinfonian, jossa eri musiikki-perinteet lyövät kättä toisilleen. Aloite tuli Valkeapäältä. Paakkunainen kuvaa asiaa näin:

"Joikusinfonia syntyi siten, että Ailu toi minulle Dvořákin *Uuden maailman sinfonian* kasettitaltioinnin ja kysyi. 'Voisiko saamelaisista joiuista synnyttää, säveltää, sovittaa

147 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

148 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

149 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

150 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

jotain tämän tyylistä?’ Mä sanoin Ailulle, että tutkin asiaa. Vastasin myöhemmin, että kyllä voi. Eli se oli Ailulta tilausteos tähän tyyliin: joiuista sinfonia. Se on suurimmaksi osaksi duuripentatonista. Alussa on Ailun *Vuoi, Biret-Máret, vuoi!* -laulu. Se on laulu, ei joiku. Se on valitus: tunturiin hukkuneen rakkauden eli rakastetun muistoksi tehty valitus. Siinä on mukana alussa, ja se on aiolinen moodi, mikä siinä soi koko ajan. Ja loppuun duuripentatoniikkaa.”¹⁵¹

Paakkunainen haluaa terävöittää sitä, että tällöin on kysymyksessä likiarvoltaan pentatoninen asteikko. Ero kansanmusiikkien pentatoniikan ja tasavireisen viritysjärjestelmän välillä käy esille vielä seuraavasta:

”Tunturijoiku on mun kokemuksen perusteella suurimmaksi osaksi duuripentatoniikkaa. Tosin intervallisuhteessa tapahtuu ja on eroa tasavireisyyteen. Sehän on selvä. Kaikissa kansanmusiikeissa on näin. Mutta likimäärä on duuripentatoninen skaala.”¹⁵²

Paakkunainen kertoo säveltäneensä joikusinfonian Dvořák-mielleyhtymän inspiroimana wieniläis-klassiseen tyyliin. Lopussa myös Debussyn vaikutteet tulevat esille.

”Minulle tuli miellelyhtymä Dvořákista wieniläis-klassiseen tyyliin ja tein sen tahallaan, sovitin ne, sävelsin ne wieniläis-klassiseen orkesterikehykseen. Viimeinen osa joikusinfoniasta on Debussyn innoittama. Siinä on enemmän Debussy-vaikutteita ja kuvitelmia kuin aikaisemmissa osissa.”¹⁵³

Soitinkehittelyä ja soittimia

Paakkunaisen ja Valkeapään musiikillisiin kokeiluihin kuului uuden soittimen, sambuurin, teettäminen. Esikuva oli itämainen.

”Ailun kanssa tehtyihin musiikillisiin hommiin sisältyy se, että me teetettiin Rauno Niemisellä sellainen soitin kun sambuur, joka sai vaikutteita sitarista ja tamburasta. Sambuura on saamelainen tambuura, tambuur. Sillä on intialaiset esikuvat. Siinä on resonanssikielet. Sitten yhtä tai kahta kieltä soitetaan. Se on koivupahkaan rakennettu ja metallinen otelauta. Se on uniikki soitin.”¹⁵⁴

Luontoa lähellä olevat soittimet kuuluvat Paakkunaisen soitinarsenaaliin. Niitä on monenlaisia:

”Olemme paljon käyttäneet poronsarvia, kiviä ja kaikkea tällasii luonnonläheisii soittimii, luonnosta tulevia. Mulla on poskahuilu, joka on tällanen väinönputkihuilu, joka on alun perin tunturin kurusta otettu putki, josta mä tein huilun.”¹⁵⁵

Modaalisuus – kontakti luontoon

Luonnolla on Paakkunaiselle suuri merkitys. Hän kertoo oppineensa Valkeapäältä paljon luonnosta ja yleensä elämästä.

”Ailulta mä oon oppinu paljon elämänasenteita – saamelaisesta näkökulmasta – ja nimenomaan suhtautumisesta luontoon ja ajatuksesta luontoon.”¹⁵⁶

151 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

152 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

153 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

154 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

155 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

156 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

Yksi merkittävimpiä saameorientoituneita teoksia Paakkunaisen mukaan on *Dálvi duoddar luohti*, *Talvitunturin joikha*, joka on sävelletty ylioppilaskunnan laulajille, YL:lle, ja omistettu sen johtajalle, Matti Hyökille. Teoksella on myös kytkentä Valkeapäähän.

”Sitten varsinaisesti näitä Saamenmaassa ja Ailulta opittuja joikuvaikutteita mä olen soveltanut sävellyksiini aina silloin tällöin. Ehkä niistä merkittävin on YL:lle, ylioppilaskunnan laulajille sävelletty teos *Talvitunturin joikha* eli *Talvitunturin joiku*, *Dálvi duoddar luohti*. Ailu sanoi, että luohti on – – ku mehän ollaan siis samaan kieliryhmään kuuluvia, suomalais-ugrilaiseen, saamelaiset ja suomalaiset, ni luohti ois – – ett se tulee luottehet. Meillä Kalevalassa käy Väinämöinen hakemassa Vipusen vatsasta luottehia. Mulla on tällanen näkemys, että Kalevala on ainakii osaks saamelaista perintöä.”¹⁵⁷

Paakkunainen tarkentaa luohti-sanank merkitystä ja sen assosioitumista joikuun. Luottehet ovat mahtisanoja, joilla saattaa olla kysymys shamaanin itsensä transsiin vaivuttamisesta.

”Väinämöinen menee hakemaan Vipusen vatsasta luottehia. Luohti on niinkun, kun se on joiku, niin luottehet on taas mahtisanoja, siis luottosanoja. Niin saattaa olla kysymyksessä tällanen shamaanin itsensä transsiin saattaminen, joka on tapahtunu ehkä joikhaamalla. Kun Väinämöinen menee hakee maan alta, maan alisesta – – shaamaanikäsityksessä on tää maan yline ja aline. Ni saatta olla kysymyksessä tässä luotissa nimenomaan nää luottehet, joita Kalevalassakii esiintyy.”¹⁵⁸

Pentatonisen modaalisuuden merkitys

Modaalisuudella on Paakkunaisen sävellystuotannossa suuri merkitys. Paakkunainen toteaa itsekin *Dálvi duoddar luohti* -teoksensa kuuluvan tähän genreen.

”Mun sävellystuotannossa on tällä pentatoniikalla ollut – modaalisuudella – pentatonisella modaalisuudella suuri merkitys – – niinku tää *Dálvi duoddar luohti*.”¹⁵⁹

Paakkunainen esittää oman hypoteesin, jonka mukaan pentatoninen skaala, duuri-pentatoninen skaala, on maailman levinnein. Perustelut käyvät ilmi seuraavasta:

”Mull on tällane hypoteesi, että miksi pentatoninen skaala on maailman levinnein, tää duuripentatonien skaala. Etnisessä mielessä se on hyvin levinnyt. Tuhansia vuosia sitten kun meillä oli hiljaista, oli vain luonnon ääniä. Ja nyt luonnossa ihminen – ihminen tuota – kuuli yläsävelet silloin paremmin ja tarkemmin. Ihminen oli herkästä kuulonsa yläsävelsarjalle. Mulla oli kerran sellanen ilmiö, että mä oli Lapin tuntureilla kalastamassa ja mä en saanu kalaa. Me lähettiin autolle eli mä kiedoin sen siiman rullan ympärille. Ja siellä tuuli ku mä pidin sitä olalla näin ni – – se tuuli rupes soittaa sitä siimaa ja musta sielt tuli niinku joikuu, pentatonist joikuu.”¹⁶⁰

Paakkunainen jatkaa pentatonisen asteikon kuvaustaan vetoamalla yläsävelsarjaan. Tämän hypoteesin mukaan septimi on muuntunut ajan kuluessa sen verran alaspäin, että tulokseksi tulee pentatoninen skaala. Pentatonisella asteikolla ei ole purkautumistendenssiä.

”Ett esimerkiks joku putki on katkennut ja siihen puhalttaa tuuli nii siinä soi yläsävelsarja. Ja nyt jos me seurataan yläsävelsarjaa ni siin on enste oktaavi. Siin on sitte

157 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

158 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

159 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

160 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

kuintti. Sitte on taas perusääni. Sitt siihen tulee terssi jne. Ja se etenee. Siellä ei tule kuutosta vaan siellä tulee seiska. Mutta se seiska on matala ja mä luulen, että siinä on käytännössä tapahtunut silleen, että ihmiskorva on muuntanut sen alaspäin, sen matalan septimin, sen verran alaspäin, että se on tuota se pentatoninen skaala. Sehän on se skaala, jolla ei ole mitään purkautumistendenssiä. Se on tasanen. Se ei siis sisällä pieniä intervaleja. Suuria sekunteja ja terssejä. Mulla on tällanen teoria, että se ois tullu tätä kautta ja jääny tuhansia vuosia sitten käyttöön. Ja miksi mä ajattelen näin on se, että – – on olemassa muutama joiku, jossa joikhaaja laulaa sen – – ikään kuin seiskan, mutta useesti se jää niinku kuutosen ja seiskan puoleen väliin. Se ei oo ihan aina puhdas. Mä luulen, että se on jotain vanhaa perimää tuolta ajalta.”¹⁶¹

Karelia-yhtyeiden merkityksestä

Jo ensimmäisen Karelia-yhtyeen aikana alkoi esiintyä modaalista ajattelua musiikissa. Karelia-yhtyeitä oli useampiakin: kaksi tai kolmekin riippuen laskutavasta. Tämän myötä alettiin kehittää myös uutta perinneorientoitunutta *tano*-musiikkia, jossa pyrittiin perinteen autenttisuuteen. Paroni kertoo Karelia-yhtyeistä ja *tano*-musiikista seuraavaa:

”Ja sitten toinen yhteys, missä on käytetty modaalisuutta sitten paljon oli – – ensimmäinen Karelia-yhtye. Toinen Karelia tai oikeastaan se kolmas Karelia tai uusi Karelia, sanottasko näin, se perustettiin ikään kuin jatkona Kanteletar-näytelmän musiikille, jota esitimme tuolla Nurmeksessa. Ja toisen Kantelettaren, toisen Karelian – – muusikoiden kanssa lähdimme kehittämään omaehtoista *tano*-musiikkia, joka perustui arkaiseen suomalaiseen etupäässä runosävelmikköön. Ja improvisointi – – halusimme päästä eroon jazzimprovisoinnista ja improvisoida ikään kuin varmasti kanteleensoittajat ovat aikoinaan improvisoineet.”¹⁶²

Karelia-yhtye porautui runosävelmien aarteistoon, kultakimpaleisiin, joita käsiteltiin sitten uudella tavalla.

”Meillä oli paljon runosävelmiä, joita me sitten sovitimme. Improvisointi toisinaan tapahtui mollin ensimmäisen viiden sävelen puitteissa – tosin ryyditettynä nyt sitten ehkä tällasella nykyaikaisella kompilla. Eli siinä yhteydessä käytettiin paljon modaalisuutta. Yksi hyvä esimerkki siitä on – – *Läksin koista kulkemahan, veräjiltä vieremähän*”.¹⁶³

Toinen Karelia alkoi Paakkunaisen mukaan toimintansa vuonna 1980.

”Joo se oli tää toinen varsinainen Karelia, joka alkoi toimintansa kahdeksankymmentä. Sen Karelian kanssa me teimme pari kiertuetta Amerikassa -86. Vuosittain kävimme kahden viikon kiertueita Euroopassa. Eli sillä bändillä olemme levittäneet suomalaista modaalisuutta ympäri Eurooppaa ja Amerikkaa. Tämä Karelia on myös ensimmäinen suomalainen rytmimusiikin yhtye, jolta on julkaistu video USA:ssa.”¹⁶⁴

Muu modaalisuus

Paakkunainen harrasti joogaa 1970-luvun alussa. Hän kuunteli usein intialaista musiikkia joogatessaan. Tällöin intialaisen musiikin perusteiden opiskelukin alkoi kiinnostaa.

161 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

162 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

163 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

164 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

”Silloin mä opiskelin intialaisen musiikin alkeita. Mä opiskelin Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Da, Ni, Sa, siis nää aakkoset, do, re, mi, fa, so, la, ti, do intiaks. Ja muutaman ragan. Ollaan käytetty sitten silloin tällöin – – jonkun improvisoinnin tai teoksen pohjana jotain ragaa, siis tällaista itäistä modaalisuutta.”¹⁶⁵

Paakkunaisella on ragoja nuotinnettuna 72 kappaletta. Näistä mm. mayamälavagoula-niminen raga on levinnyt – ainakin jossain määrin – suomalaisen käyttöön sävellys- ja improvisointimielessä. Myös perinteiset kirkkosävellajit, moodit, kuuluvat näihin ragoihin.

”Niin intialaisiin ragoihin kuuluu myös nää meidän jooninen, doorinen jne. Mulla on ragoja nuotinnettuna 72. Sekin on hurja määrä, jos aikoo sen opiskella ja haluta. Maymälavagoula on ehkä helpoin – –. Se on aika hyvä skaala. Just eilen vein Lahden Pentille – – tuota sopraniinosaksofonistemma, jossa käytin tuota improvisoinnin taustalla. Improvisoinnin taustalla on siis kaks sointua. Pena soittaa mayamälavagoulaa eli improvisoinnin taustalla kaksi majorseiskaa, toinen plus viis ja toinen miinus viis.”¹⁶⁶

Visioita free-jazziin/free-jazzin modaalisuuteen

Free-jazzissa on käytetty myös modaalisuutta pohjana useastikin. Vaikka soitettaiisiin ns. tempottomasti, perustana voi olla jossain kohtaa moodi, jota häivytetään erilaisin musiikillisen keinoin. Paakkunainen vie asian käytäntöön seuraavasti:

”Free-jazzissa on käytetty modaalisuutta aika useasti pohjana. Jos yhtye päättää soittaa tempottomasti ja käyttää soiton perustana esimerkiksi fryygistä skaalaa – – niin se voi olla perusta mutta siltä siitä poiketaan. Tehdään sinne poikkeavia säveliä – – tai käytetään muita musiikillisia parametrejä – – erilaisia musiikillisiä parametrejä niin sillä tavalla saadaan häivytettyä sitä fryygisyyttä. Mutta kumminkin se pohjautuu moodille – – lopputulos on free-jazz. Se saattaa olla täysin vapaata rytmistä, muodosta ja vielä – – siitä moodista. Mutt ett alkuu saattaa olla. Tällä tavalla me ollaan tehty ainakii. Mä muistan – –.”¹⁶⁷

Paakkunainen on sitä mieltä, että free-jazzin – vapaan jazzin – soittajan pitäisi tietää mahdollisimman paljon eri musiikkityyleistä ja yleensä kaikesta musiikista, jotta muusikko voi soittaa todella vapaasti.

”Jos sä haluat soittaa mahdollisimman vapaasti, niin – – sun pitää tietää mahdollisimman paljon. Koska ainoastaan se, että sä tiedät mahdollisimman paljon, vapauttaa sut siitä kahleesta, että sä et sattumalta soita jotain sellaista, joka onkin jotain muuta. Eli sun pitäisi tietää mielettömästi eri musiikkityylejä, ettet sä vahingossa soita jotain musiikkityyliä. Eihän se ole silloin enää freetä. Jotta sä soittaisit mahdollisimman vapaasti niin sun pitäisi tietää kaikki, mitä on jo soitettu. Ja se taas ei ole mahdollista. Eli periaatteessa free-jazzia, täysin vapaata jazzia, ei ole olemassakaan. Sä olet aina – – kiinni jossain.”¹⁶⁸

Eikö muusikon tietoisuuden, ammattitaidon ja siihen liittyvän tiedon lisääntymisen myötä eri musiikkityylien piirteitä voida käyttää esimerkiksi kollaasina? Paakkunainen toteaa tietävänsä koulukuntia, jotka karttavat kaikkea tällaista.

165 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

166 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

167 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

168 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

”Ne karttaa, että esimerkiksi tunnin aikana ne ei soita yhtään niin kutsuttua oikeaa ääntä vaan ne soittaa kaikkee muuta.”¹⁶⁹

Paakkunainen laajentaa modaalisuus-ajattelua oman moodin tekemisestä aina kaksitoistasäveljärjestelmään saakka.

”Free-jazzissahan modaalisuutta voi olla sellainen, että tehdään oma moodi. Kaikki äänet tuossa. Ne on kaksitoista. Se on yksi moodi. Ei sillä tavalla perinteinen moodi niinku me ajatellaan moodia. Mutta moodiks mä käsitan tään.”¹⁷⁰

Frank Zappa ja Miles Davis olivat ensimmäisiä ulkomaisia muusikoita, joiden teokset vaikuttivat syvästi Paakkunaiseen perinteisessä modaalisessa mielessä.

”Perinteisessä mielessä ensimmäisiä ulkomaisia modaalisia sävellyksiä, mihkä törmäsin oli *King Kong*, Frank Zappan biisi. Sitten tulee nää *So What* ja *Milestones*.”¹⁷¹

Tyylitaju moodien käytössä

Paakkunainen tähdentää, että moodien käytössä muusikolla on oltava musiikillista tyylitajua ja rakenteellista hahmotuskykyä. Jos nämä puuttuvat muusikolta, ilmaisusta voi tulla hyvinkin ennustettavaa.

”Jos sä pysyt ahtaasti sen moodin puitteissa, etkä väritä sitä skaalaa lisäsävelillä – – jos ei soittajalla ole rakenteellista näkemystä, jännitteiden rakennustaitoa, niiden purkutaitoa ja sitten esityksellisiä taitoja niin että osaa värittää ääniä ja muunnella ääniä – – modaalisesta improvisoinnista saattaa tulla hyvinkin yksitoikkoista ja puisevaa.”¹⁷²

Paakkunainen vetää samalla analogian myös intialaiseen musiikkiperinteeseen, jossa muusikot esittävät ennalta hyvin harjoiteltujen kuvioiden lisäksi spontaanistikin luotuja melodiakuvioita.

”Kun kuuntelee intialaisia kun esittävät moodejaan niin nehän on hyvin pitkälle harjoitelleet niitä kuvioitaan. Mä uskon, että siellä joukossa aina tulee uusia kuvioita. Mä en oo haastatellu ketään intialaista taituria, että mä tietäsin enkä oo lukenu – –. Aina ei kannata luottaa myöskään luettuun.”¹⁷³

So What ja modaalisuus

Ovatko *So What* -teos ja muut tämän tyyppiset modaaliset teokset vaikuttaneet vahvasti myös suomalaisten muusikkojen ilmaisuissa? Vastaus on myönteinen.

”Kyllä ne on vaikuttanu. Aivan varmasti. Varmasti jokaisella jazzsäveltäjällä on modaalisia jaksoja teoksissaan. Mitä mä nyt oon soittanut suomalaisten jazzmuusikkojen teoksii ni kyllä hyvin useat kaverit ovat käyttäneet improvisointiin – – modaalisuutta. Sarmannon Heikki on hyvin vahvasti käyttäny. Hyvin monella jazzsäveltäjällä lukee, että Solo ad lib D-dorian tai G-mixolydian.”¹⁷⁴

Moodien käytön rikkaus perustuu vahvasti horisontaaliseen ajattelutapaan, joka antaa mahdollisuuden meditatiiviseen ilmaisuun. Koska teosten harmonisen rytmin

169 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

170 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

171 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

172 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

173 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

174 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

liike on hitaampaa kuin perinteisessä sointupohjaisessa ilmaisussa, tämä rauhoittaa. Paakkunaisen mielestä ihanne-esimerkki onkin Davisin soolo *So What* -teoksessa.

”Huolimatta siitä, että on käytettävissä vain kaksi moodia niin Miles rakentaa esimerkillisen soolon käyttämällä tehokkaasti pauseja, tekemällä linjakasta melodiikkaa – se ei vaan lurittele moodia ees taas ylös alas. Ja improvisointihan on aina siitä kivaa, että siinä tulee aina esille tää yksilöllisyys – improvisoijan musiikillinen taito sävellyksellisessä mielessä. Se on aina se.”¹⁷⁵

Eräs Paakkunaisen uudemmissa kokoonpanoista on Saxperiment, saksofonikvarretti, jolle hän on säveltänyt myös modaalisesti. Paakkunainen kuvaa asiaa *Ingrian Runering* -teoksen kautta seuraavasti:

”Yksi nykyisistä kokoonpanoista, joissa mä oon säveltänyt vanhoihin runosävelmiin, inkeriläisiin runosävelmiin perustuvan teoksen, *Ingrian Runering*, jossa mä oon käsitelly sitä runosävelteemaa. Nii se yks teema, sen voi sijoittaa useampaan eri moodiin. Ja sillä tavalla saada sitten – erilaisia tehoja. Plus sitten, että improvisointi tapahtuu kanssa moodeissa.”¹⁷⁶

Kontaktit

Niiden suomalaisten henkilöiden joukko, joilla oli merkittäviä jazzkontakteja Yhdysvaltoihin ja yhdysvaltalaisiin muusikoihin 1970-luvun taiteen molemmin puolin, oli pieni nykyiseen verrattuna. Paakkunainen luettelee kolme henkilöä: Sarmanto, Koivistoinen ja Vesala.

”Sarmannon Heikillä on ollut, Koivistaisen Eerolla ja vielä siis – Vesalan Eetulla. Nää on luultavasti ne kolme keskeistä henkilöä, jotka mä nyt tässä osaan. Jos me puhutaan kuuskytluvusta ja seitkytluvun taitteesta. Nykyisinhän – jo melkein kaikilla.”¹⁷⁷

Esikuvat/innovaattorit

Russellin lisäksi Paakkunaisen ulkomaisista esikuvista on mainittu aiemmin mm. Gullin. Gullin on soittanut myös modaalista jazzia.

”Hänellä on sävellyksiä, jotka ovat modaalisia tai ainakin niissä on käytetty modaalisia jaksoja, joku välisoa tai vastaava.”¹⁷⁸

Muista esikuvista tulevat esille erityisesti mm. seuraavat henkilöt: John Coltrane, Louis Armstrong, Billie Holiday, Ornette Coleman, Eric Dolby, Charlie Parker, Miles Davis ja Gil Evans.

175 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

176 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

177 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK. Paakkunaisen mukaan Suomi oli mukana myös 1970-luvun alkupuolella Nordic Jazz Workshop -nimisessä yhteistyössä (Nordic All Stars) pohjoismaalaisten muusikkojen kanssa. Kustakin maasta oli tietty määrä soittajia, joista koottiin big band. Esimerkiksi Suomesta oli vuosina 1971–1973 mukana Heikki Sarmanto (piano), Seppo Paakkunainen (huilu, saksofonit) ja Juhani Aaltonen (huilu, saksofonit), Norjasta Jan Garbarek (saksofoni) Terje Rypdal (kitara) ja Jon Christensen (rummut). Paakkunainen 2011. VLK. Esim. Björn Stendahl on kuvannut norjalaista jazzia 1960–1970-lukujen aikana kattavasti kirjassaan *Freebag...Jazz i Norge 1960–1970*.

178 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

"Hyvin ratkaiseva kaveri on John Coltrane, jonka kaksi konserttia kävin kuuntelemassa aikoinaan – – Suomessa. Amerikkalaiset esikuvat mulla on hyvin selvät. Ensimmäinen on – – Louis Armstrong, Billie Holiday, Ornette Coleman, Eric Dolby, Charlie Parker. Parker ennen Colemania ja Dolphyä. Jos siis aikajärjestys otetaan – – John Coltrane, Lars Gullin, Gil Evans. Ja nimenomaan Gil Evansin – – *Sketches of Spain* on hyvä esimerkki modaalisuudesta ja sellaisesta jazzista."¹⁷⁹

179 Paakkunainen 1998 ja 2010. VLK.

III ANALYYSIOSUUS

1. Heikki Sarmanto

1.1 *Flowers in the Water*

Flowers in the Water on Heikki Sarmannon itsensä kertoman mukaan Sarmannon ensimmäisiä modaalisia sävellyksiä.¹ Tämä teos on ensimmäisenä LP-levyllä, joka kantaa nimeä *Flowers in the Water*. Kyseinen LP-levy on äänitetty Jyväskylässä 8. heinäkuuta 1969. Tällöin Heikki Sarmannon sekstetissä soittivat seuraavat henkilöt: Heikki Sarmanto (piano, orkesterin johto), Bertil Lövgren (trumpetti), Juhani Aaltonen (altto- ja tenorisaksofoni), Esa Pethman (tenorisaksofoni), Teppo Hauta-aho (basso) ja Matti Koskiala (rummut ja symbaali). Tämän sävellyksen kesto on merkitty levyn kanteen: 9 minuuttia 43 sekuntia.

Seuraavassa esimerkissä tarkastellaan *Flowers in the Water* -teoksen teoksen teemaa ja harmonista perustaa. Teoksen analyysinäytteeksi otetaan myöhempi versio, joka on mm. *Magic Song* -levyllä vuodelta 1980. Tämän *Flowers in the Water* -teoksen on säveltänyt Heikki Sarmanto ja lyriikka on Aina Swan Cutlerin. Levyllä olevan sovituksen on tehnyt Eero Koivistoinen.

Teoksen rakenne noudattaa perinteistä AABA-muotoa. Otan analyysin kohteeksi teoksen A- ja B-osat, joiden perusteella saadaan oleellista tietoa teeman modaalisuudesta. Teeman analyysi perustuu tässä tutkimuksessa esitettyyn nuottikuvaan. Annettu nuottikuva ei kaikilta osin vastaa juuri levyllä olevaa versiota.²

1 Sarmanto Liukon tekemässä haastattelussa 1998. VLK. Haastattelua on päivitetty vuonna 2010. Käytän jatkossa tästä haastattelusta (1998) ja sen päivitetystä versiosta (2010) lyhyempää muotoa seuraavasti: Sarmanto 1998 ja 2010. VLK.

2 Nuottiesimerkki on saatu säveltäjältä itseltään. HSK. VLK. Kaikki *Flowers in the Water* -teoksen teeman näytteet ovat peräisin tästä lähteestä, joten niitä ei mainita enää erikseen jatkossa. Tämänäyttyisissä teoksissa nuottikuva on usein viitteellinen ja antaa tilaa yksilölliselle liikkumavapaudelle mm. sointujen käsittelyn ja fraseerauksen suhteen.

Flowers in the Water -teoksen A-osa näyttää seuraavalta:

Lyrics by
AINA SWAN CUTLER

Music by
HEIKKI SARMANTC

Latin beat

The musical score is written in 2/4 time with a Latin beat. It consists of three staves of music. The first staff starts with a Dm chord and a 2-measure rest, followed by a melody. The second staff continues the melody with lyrics. The third staff shows a key change to C major (C7 chord) and continues the melody. Chord symbols are placed above the staff: Dm, A7, Dm, C7, Dm, C7, Dm, Dm, Em7, F, Gm7.

We toss our fra-grant flow-ers gent-ly on the ebb-tide _____ to send them
And with our flow-ers float-ing free-ly on the ebb-tide _____ we send our

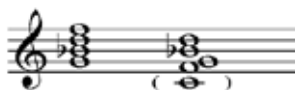
far, _____ far out to sea, _____ to say that nev-er _____ will we for-get. _____
love, _____ we send our tears, _____ and now we'll on-ly _____

weep si-lent-ly. _____

Teeman A-osassa painottuu D-aiolisen moodin sävelmateriaali, jossa sekstiä ei käytetä tässä vaiheessa pintarakenteessa. Lisäksi kannattaa huomata, että edellisen nuottiesimerkin A7-soinnun kohdalla esiintyy tahtilajin vaihdos. Teoksen 4/4-tahtilaji muuttuu näillä kohdilla 2/4-tahtilajiksi ja palaa sitten taas takaisin vallitsevaan 4/4-tahtilajiin. Tämä detali tuo informatiivisen rytmisen lisäpiristeen teokseen.

Teoksen sointurakenteen puolella esiintyy pääasiallisesti D-aiolisen moodin I ja VII asteen sointuja: Dm on D-aiolisen moodin I asteen sointu ja C7 voidaan tulkita puolestaan D-aiolisen moodin VII asteen septimisoinnuksi. A7-sointu viittaa harmonisen D-mollin V asteen septimisointuun. Melodiassa ei kuitenkaan esiinny johtosäveltä (cis).

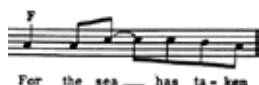
A-osan viimeisessä tahdissa – toisessa maalissa – ennen B-osaan siirtymistä esiintyy seuraava asteittaisesti liikkuva sointukulku eli mikstuuri: /DmEm7FGm7/. Tämä tahti voidaan tulkita luontevasti myös polymodaaliseksi ajattelutavaksi, jossa esiintyy sekä D-aiolinen että D-doorinen moodi. Näiden sointujen pohjasävelet sijoittuvat ko. asteikkojen I, II, III ja IV asteiden sävelille. Dm on luontevaa analysoida vallitsevan moodin, D-aiolisen moodin, mukaan. Em7-soinnun kohdalla kyseinen sointu on johdonmukaista analysoida D-doorisen moodin II asteen molliseptimisoinnuksi. Edellä olevan nuottiesimerkin F-sointu on puolestaan D-aiolisen tai D-doorisen moodin III asteen sointu, F-sointu, joka viittaa jo uuteen F-keskeiseen tonaaliseen keskukseen. Gm7-sointu on D-aiolisen moodin IV asteen molliseptimisointu. Tämä on puolestaan F-duurin tai F-joonisen moodin II asteen molliseptimisointu, joka voidaan ajatella jazzperinteen yhteydessä myös V asteen sointufunktiossa: Gm7-sointu voidaan ajatella C9sus4-soinnuksi, josta pohjasävel puuttuu.



Gm7 C9sus4 (omit c)

Teoksen B-osa:

Seuraavan g-avaimella varustetun näytteen ylemmällä rivillä pitää olla yksi alennusmerkki (B-sävel on alennettu), vaikka avain ja alennusmerkki eivät näykään ylemmän rivin nuottiesimerkissä.



B-osan harmoninen perusta liikkuu pääsääntöisesti F-duurin tai F-joonisen moodin I ja V asteiden sointutehoilla: F-soinnut ja C7-soinnut. B-osan neljännessä (4.) tahdissa esiintyy myös yhden tahdin mittainen tahtilajin vaihdos. Vallitseva 4/4-tahtilaji muuttuu tällä kohtaa pääasiallisesti C7-soinnun kohdalla 2/4-tahtilajiksi. Tämä ilmiö johdattaa luontevasti B-osan loppumiseen. B-osan viimeisessä tahdissa A7-sointu onkin selkeästi jo D-mollikeskeisen tonaalisen keskuksen V asteen dominanttiseptimisointu. B-osan melodian pintarakenteessa käytetään F-duurasteikon tai F-joonisen moodin viittä ensimmäistä säveltä, F-pentakordia.

Improvisointiosa: mollibluesin sointukulku

Teoksen improvisointiosassa sointukulku ei noudata aikaisemmin esitettyä teoksen sointukulkua. Improvisointiosan harmoninen perusta on otettu bluesperinteestä, joka tässä yhteydessä on D-mollibluesin sointukulku. Huilisti Juhani Aaltosen improvisointi kestää kahden choruksen ajan. Yhden choruksen pituus on 12 tahtia. Yhden choruksen perussointutehot voidaan kirjoittaa perinteisessä molliblueschoruksessa seuraavasti:³

/I asteen mollisointu/ sama/ sama/ sama/ IV asteen mollisointu/ sama/ I asteen mollisointu/ sama/ bVI asteen duurisointu/ V asteen duurisointu/ I asteen mollisointu/ sama/.

Juhani Aaltosen huiluimprovisointi *Flowers in the Water* -teoksessa näyttää ensimmäisen choruksen (12 tahdin) osalta seuraavalta:⁴

3 Tuon esille tässä yhteydessä ainoastaan sointutehot tai perussointukulun. Sointutehot tai perussointukulku ovat keskeinen perusta, jota voidaan varioida tilanteen ja tarpeen mukaan. En siis puutu tässä yhteydessä esim. nelisointujen tai laajempien sointujen rakenteisiin enkä muunnosävelisiin sointuihin tai ns. altered-sointuihin.

4 Harri Louhensuon transkriptio. VLK. Näyte on *Magic Song* -levyltä. Transkription mukainen nuottikuva on merkitty oktaavia korkeammalle kuin soiva ääniala.



Tahdit 1–4:

Aaltonen liikkuu tahdeissa 1–4 D-aiolisen moodin sävelmateriaalissa. Näin Dm7-soinnun ja D-aiolisen moodin yhteys on looginen. Sointusävelten painotus on myös selkeästi havaittavissa.

Tahdit 5–6:

Tahdeissa 5–6 liikutaan D-mollibluesin IV asteen sointuteholla: Gm7-sointu. Improvisointi muuttuu sointupohjaiseen suuntaan laajennetun soinnun alueella. 5. tahdissa liikutaan keskeisesti Gm11-soinnun sävelten piirissä ja 6. tahdissa Gm9-soinnun sävelten alueella.

Tahdit 7–8:

D-aiolisen moodin sävelmateriaali on analysoitavissa näiden tahtien sävelmateriaaliksi. Dm9-soinnun sävelet painottuvat 7. tahdissa. Skalaarinen liike tasapainottaa 8. tahdissa kokonaisuutta.

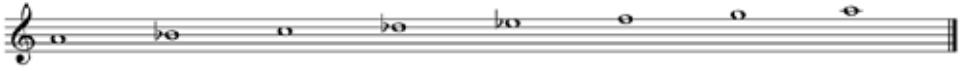
Tahdit 9–10:

D-mollibluesissa bVI asteen sointuteho olisi perinteisessä muodossaan Bbmaj7-sointu. Tässä Harri Louhensuon kirjoittamassa transkriptiossa improvisoinnin pinnarakenteessa näyttää olevan 9. tahdissa vahvasti C7-sointusäveliäin orientoitunut kuvio. Ilmiö voidaan selittää polysointuajattelulla, jossa laajennetun soinnun sävelet merkitään kolmi- tai nelisointuina.⁵ Tähän perustuen Bbmaj7-sointua suuren sekunnin yläpuolella oleva dominanttiseptimisointu (C7) tuo esille johdonmukaisesti laajennetun soinnun sävelet. Transkriptiossa olevat C7-soinnun sävelet olisivat Bbmaj7-perusointuväriin suhteutettuna seuraavat:

1. e-sävel on Bbmaj7-perusointuväriin ylennetty undesimi (#11)
2. g-sävel on Bbmaj7-perusointuväriin tresdesimi (13)
3. Bb-sävel on Bbmaj7-perusointuväriin perussävel
4. c-sävel on Bbmaj7-perusointuväriin nooni (9)
5. a-sävel on Bbmaj7-perusointuväriin septimi

Näytteen 10. tahdissa liikutaan vahvasti A7-pohjaisen soinnun muunnesävelillä. Tähän perustuen transkriptioon on merkittykin A7alt. Tämän tahdin analyysi pohjautuu luontevasti Bb-jazzmollin sävelmateriaaliin, jolloin A7-soinnun muunnesäveliset kvintit ja noonit saadaan luontevasti mukaan: es-sävel = b5, f-sävel = #5, Bb-sävel = b9 ja c-sävel = #9. Mikäli asteikko halutaan merkitä a-sävelestä a-säveleen, silloin kysymyksessä on Bb-jazzmollin VII modus = Bb-jazzmolli/VII.

⁵ Vrt. myös Coker 1964, 67–69, Backlund 1983a, 26–27 ja Tabell 2004, 134–141.



A7 alt. Bb-jazzmollin VII modus = Bb-jazzmolli/VII

10. tahdin alussa esiintyy myös kerran – ikään kuin edellisen tahdin muistumana – lyhyesti A7-soinnun kvintti (e-sävel). Kokonaisuudessaan 10. tahdin melodialiike on skaalarinen.

Tahdit 11–12:

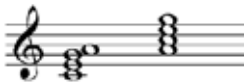
Tahdeissa 11–12 melodinen liike on muuttunut keskeisesti Dm7-soinnun sävelillä liikkumiseksi. Tällöin Bb- ja g-sävelet voidaan tulkita hajasävelten funktiossa.

Flowers in the Water -teos osoittaa esimerkillisesti sen, että rytmimusiikin⁶ perinteessä improvisointiosan harmoninen perusta voi olla kernaasti myös muuta kuin se, mikä on teoksen pääasiallinen teemaan perustuva sointukulku. Aaltosen improvisointi kuvasi edellä esitetyllä tavalla mm. sointu- ja skaalapohjaisia aspekteja – erilaisia sointu- ja skaalavalintoja – mollibluesin sointukulussa.

Rytmimusiikissa on monia dokumentteja siitä, että improvisointiosan sointukulku ei noudata teeman sointukulkua. Edellä esitetyn Sarmannon teoksen lisäksi esimerkkinä tästä mainittakoon kansainväliseen tajuntaan ankkuroituneet rytmimusiikin klassikot, muun muassa Santana-yhtyeen *Samba Pa Ti* - sekä *Europa*-teokset. Näissä teoksissa improvisointiosien sointukulut esimerkiksi Carlos Santanan kitaraimprovisaatioissa eivät ole teemachoruksisen mukaisia eivätkä myöskään bluesin sointukulkuja.

Samba Pa Ti

Improvisointiosien harmoninen liike perustuu hypnoottisesti muutaman soinnun vuorottelulle. *Samba Pa Ti* -teoksessa Carlos Santanan soittama improvisointiosa perustuu vahvasti mm. tahdin välein vaihtuville G- ja Am7-sointujen vuorottelulle: G-sointu = G-duuriasteikon tai G-joonisen moodin I asteen sointu ja Am7 = vastaa-vasti G-joonisen moodin II asteen molliseptimisointu. Ts. improvisaatio-osassa toonaalisen keskuksen perusteho ja lepoteho vuorottelevat. Lepoteho on tässä esimerkiksi pehmeämmässä sijaissoinnun muodossaan. Tässä yhteydessä on hyvä pitää mielessä, että Am7-soinnun sävelet ovat samat kuin C6-soinnun sävelet.



C6 Am7

Seuraavassa Santanan *Samba Pa Ti* -improvisaationäytteessä todentuu G-duuriasteikon tai G-joonisen moodin sävelmateriaali myös improvisaation pintarakenteessa.⁷

6 Mm. pop-, jazz-, rock- ja viihdemusiikin genrealueilla on yleistä käyttää termiä rytmimusiikki.

7 Jam Jam with Carlos Santana IMP 1997,17.

Europa

Santana-yhtyeen *Europa*-teoksen improvisointiosan sointukulku perustuu niin ikään vahvasti mm. tahdein välein vaihtuville Cm7- ja Fm7-sointujen vuorottelulle. Cm7-sointu on luonnollisen C-molliasteikon tai C-aiolisen moodin I asteen molliseptimisointu ja Fm7-sointu vastaavasti edellä mainittujen asteikkojen IV asteen molliseptimisointu. Seuraavassa *Europa* -näytteen improvisointiosassa liikutaan sävellajin tonaalisen keskuksen perus- ja lepotehoilla.⁸

Edellä esitettyssä Santanan improvisointinäytteessä tulee esimerkillisesti esille luonnollisen C-molliasteikon tai C-aiolisen moodin sävelmateriaali improvisoinnin syvärakenteen pohjaksi. Tässä kaikki elementit korreloivat toistensa kanssa myös teoksen pintarakenteessa. Tämän tyyppinen sointujen liike sallii improvisoijalle mahdollisuuden pitkäkaarisiin modaalistyyppisiin melodioihin.⁹

⁸ Jam Jam with Carlos Santana IMP 1997, 42.

⁹ Ks. esim. Jam Jam Jam with Carlos Santana. IMP 1997, s. 14–21 (Samba Pa Ti) ja s. 38–42 (Europa).

1.2 Taikalaulu/Magic Song

Flowers in the Water -teoksen jälkeen *Taikalaulu*, joka esiintyy myös nimellä *Magic Song*, on Sarmannon mielestä myös hänen ensimmäisiä modaalistyyppisiä teoksiaan. Teos on sävelletty vuonna 1969.

”Mun ensimmäisiä moodisävellyksiä *Flowers in the Waterin* jälkeen tulee mieleen sellainen kappale kuin *Magic Song*. Tehtiin sen niminen levykin. Musta laulajatar, Jeannine Otis, vuonna 1980 tehtiin Jeanninen kanssa levy. Tää *Magic Song* – oli tämän levyn tittelikappale, nimikkokappale –. Se sai alkunsa siitä kun mä tein johonkin tämmöiseen Lapin aiheiseen juttuun musiikkia ja mä kuuntelin vähän Yleisradion arkistossa, äänitearkistossa, Lapinaiheisia joikunauhoja. Sen mä kuulin, kun yksi poromies laulaa. Se on vähän sellaista niin kuin bluesinomaista tonaliteettia, mollibluesmelodiikkaa. Vois kuvitella, että Coltrane soittaa saman teeman sopraanosaksofonilla. Sellainen valittava melankolinen ääni, melodianpätkä, jolla hän kutsumu poroja. Siinä on ihan selvästi sellainen modaalimelodia. Siinä on ihan pieni parin tahdin riffi, jota hän epämääräisesti toistaa. Siitä mä lähdin kehittää kappaletta, jonka nimeksi tuli *Magic Song*. Siihen tehtiin myös englanninkieliset sanat.”¹⁰

Teoksen suomenkielinen nimi on *Taikalaulu*.¹¹ Teeman osien analyysi perustuu tässä tutkimuksessa esitettyyn nuottikuvaan.¹² Teos alkaa synkooppiorientoituneesti seuraavalla bassoriffillä:



Sarmanto on laittanut asteikko- tai moodimerkinnöiksi erityisesti Dm7-soinnun kohdalla D-doorisen moodin: Dm7 – D-dorian. Asia korreloi esimerkiksi jazzkäytännön tuon ajan hengen mukaisesti.

Teoksen A-osa näyttää puolestaan seuraavalta. Ainekset ovat riffimäisiä. Koko näyte on g-avaimen piirissä.

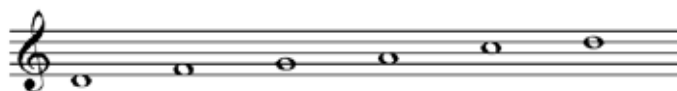


A-osan nuottiesimerkissä oleva melodian asteikkomateriaali on D-mollipentatoninen asteikko. Asiassa ei sinänsä ole mitään ristiriitaa, sillä D-mollipentatoninen asteikko voidaan ajatella myös D-dooriseksi moodiksi, jonka sekunti ja seksti puuttuvat pintarakenteesta.

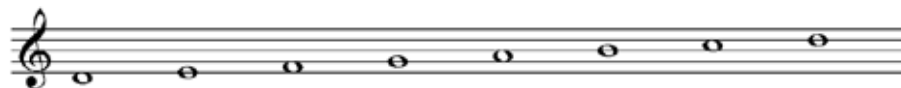
¹⁰ Sarmanto 1998 ja 2010. VLK.

¹¹ Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 96. Finnish Jazz Themes. Kaikki tämän teoksen näytteet ovat ko. kirjasta em. sivulta.

¹² Tämän tyylisissä teoksissa nuottikuva on usein viitteellinen ja antaa tilaa mm. yksilölliselle tulkinnalle ja liikkumavapaudelle. Nuottikuva ei noudata kaikilta osin *Magic Song* -levyn versiota.

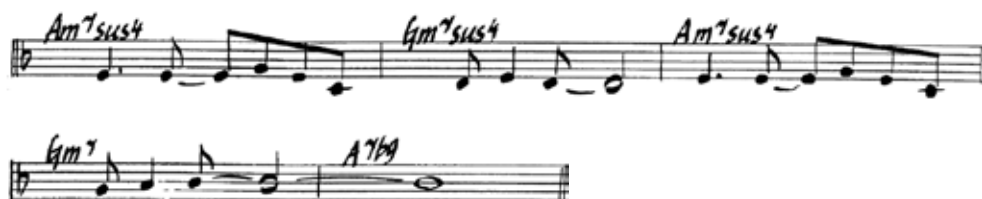


D-mollipentatoninen

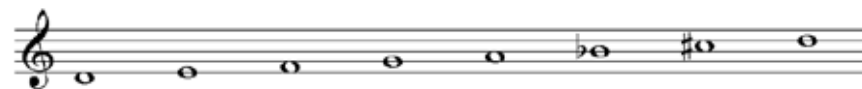


D-doorinen

Teoksen B-osan nuottiesimerkki näyttää seuraavalta. Esimerkki on varustettu g-avaimella vaikka nuottiavain ei näykään näytteessä.



B-osassa melodia ja harmonia liikkuvat pintarakenteessa selkeästi D-aiolisen moodin sävelmateriaalissa lukuunottamatta A7b9-soinnun kohtaa, joka viittaa harmonisen D-molliasteikon alueelle: A7b9-sointu on harmonisen D-molliasteikon V asteen 7b9-sointu. Tämä johtaa taas jatkossa luontevasti teoksen A-osaan.



Harmoninen D-molliasteikko



A7b9

B-osassa Am7sus4-sointu = D-aiolisen moodin V asteen molliseptimisus4-sointu ja Gm7sus4 on puolestaan D-aiolisen moodin IV asteen molliseptimisus4-sointu.



D-aiolinen

Gm7sus4 Am7sus4

Seuraavassa esimerkissä otetaan lyhyt näyte *Magic Song* -teoksen improvisaatiosta, jossa Eero Koivistoinen soolo perustuu D-mollipentatonisen asteikon sävelmateriaalille.¹³

¹³ Näyte on otettu *Magic Song* -levyltä 1980 HI-HAT. Harri Louhensuo on tehnyt transkription. VLK.



D-mollipentatoninen asteikko on itse asiassa F-pentatonisen asteikon V modus eli F-pentatoninen/V.



D-mollipentatoninen = F-pentatoninen/V

Soinnullisesta tai sointukulkunäkökulmasta katsoen *Taikalaulu*-teosta voidaan tarkastella sekä tonaaliselta että modaaliselta katsontakannalta. Teoksen harmonisen liikkeen perusteella edellä esitetyt tulkinnat erityisesti teoksen B-osassa on pääasiallisesti analysoitu funktionaalisen harmonian pohjalta, johon on sovellettu myös modaalista ajattelua.¹⁴ Tämä käytäntö on ollut jazz-/rytmimusiikin perinteessä yleistä.

Taikalaulun B-osan soinnulliset liikkeet voidaan analysoida – ainakin osittain – myös modaaliselta kannalta katsoen. Tällöin Am7sus4-soinnun kohta on selkeästi D-doorisen moodin V asteen m7sus4-sointu, joka voidaan analysoida tavallaan uutena tonaalisena keskuksena. Silloin Gm7sus4-soinnun kohdalla tonaalinen keskus muuttuu kokoaskeleen alemmaksi ja palaa Am7sus-soinnun kohdalla takaisin lähtökohtaansa.¹⁵

Kaiken kaikkiaan, *Taikalaulun* syvärakenteen perustana voidaan ajatella olevan asteikkojen värien spektrin, josta tiettyyn tilanteeseen otetaan tietty tunnelma tai modaliteetti. Asteikkojen värien spektri muodostuisi tässä tapauksessa polymodaalisesti ajateltuna seuraavista asteikkoväreistä: D-doorinen moodi, D-mollipentatoninen asteikko, D-aiolinen moodi ja harmoninen D-molliasteikko. Tällä tulkinnalla on selvä analogia myös Sarmannon esittämään näkökulmaan, joka on esitetty aikaisemmin tässä tutkimuksessa.¹⁶

1.3 Running

Sarmannon *Running*-teos, joka on sävelletty vuonna 1969, tarjoaa esimerkin mikso-lyydisen moodin tunnelmasta. Teos on alunperin syntynyt ns. jamipohjalta *Pori*

¹⁴ Vrt. Liukko 1989.

¹⁵ Vrt. myös esim. Ingelf 1982, 116. Esim. Tabellin näkemyksellä voidaan katsoa olevan analogia tämänsuuntaisen tulkinnan kanssa hänen käsitellessään moodin karakterisointuja. Tabellin mukaan ”karakterisoinnut sopivat hyvin ns. lyhytkestoiseen modalismiin, jossa moodit vaihtuvat tiheästi, ja halutaan yhdellä soinnulla ilmentää kutakin moodia”. Tabell 2004, 122.

¹⁶ Ks. esim. Sarmantoa koskeva haastattelu, II luku. Liebmanin näkökulma soveltuu myös tähän ajatukseen. Liebman 1991, 26. Ks. myös Persichetti 1978, 35–36.

Jazzissa. Tällöin teosta ei suinkaan soitettu heti puhtaasti miksolyydisen moodin pohjalta. Säveltäjä kuvaa teoksen syntyvaihetta ja sen kypsymistä seuraavasti:

”Mä muistan kun me Eetu Vesalan kanssa soitettiin joskus. Se oli *Pori Jazzissa*. Rupesin soittaa semmosen lyydisen ja miksolyydisen skaalan pohjalta vähän niinkun molempia sekasin. Porin jameissa syntyi kappale, jonka nimeksi tuli *Wulff* tai *Wolf*, johon tehtiin myöhemmin teksti, jonka nimeksi tuli *Running*, *Juosten*. Ja kappale syntyi sillai ihan jameissa. Yksinkertainen, vähän kansanlaulumainen melodia. Siin on vähän bluesfiilinkiä seassa. Myöhemmin Eero Koivistoinen sovitti sen isolle bändille ja Jeannine Otis lauloi tän kappaleen. Eero teki siitä vielä vähän enemmän bluesvaikutteista. Se muutti joonisen skaalan miksolyydiseksi. Se oli siinä, bluesävy.”¹⁷

Running on levytetty myös *Magic Song* -albumille vuonna 1980. Levyllä *Runningin* sovitus on Eero Koivistoinen ja laulajana on Jeannine Otis. *Running*-teoksen tahdit 1–16 näyttävät seuraavilta. Teeman näyte on tästä myöhemmästä versiosta ja sen analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.¹⁸

Medium slow

1. Run-ning, run-ning, why do we run? Some-thing drives us... Some-thing push-es
2. On and on we go end-less-ly. It's a mad race... Some-thing with its
hard at our heels... Some-thing snatches... No time to stop nor en-joy the view...
cold beau-ti-ful eye... some-thing watches... Oh, it's a sad, it's a lone-ly road...
no time at all... 3. Through we travel on... 4. There

Teoksen perusainekset näkyvät itse asiassa tahdeissa 1–16. Tämän takia analyysin kohteeksi otetaan pääasiallisesti kyseiset tahdit: 1–16. Teos on selkeästi G-miksolyydisen moodin sävelmateriaalissa. Sointukulut noudattavat G-miksolyydisen moodin I, IV ja VII asteiden sointutehoja: G-sointu on G-miksolyydisen moodin I asteen sointu, C/G-sointu on puolestaan g-pohjainen IV asteen sointu ja F/G-sointu on g-pohjainen VII asteen sointu. Esimerkin tahdeissa 1–8 on haluttu painottaa myös IV ja VII asteiden sointujen kohdilla g-painotteista tonaalista keskusta. Tällöin tulee eräänlainen urkupisteen tuntu, joka on yksi Koivistoinen sävellys- ja sovitus-työn käyttämiä periaatteita. Karakteristinen miksolyydinen septimi (f-sävel) luo tyylikästä bluesah-tavaa jännitettä. Muilta osin näytteestä voidaan todeta, että tämä urkupiste-ajatus, pedal-point, on häivytetty pois. Soinnut esiintyvät perusmuodoissaan. Näytteen 16. tahdin viimeinen sointu, F#-sointu, on selkeästi analysoitavissa kromaattiseksi lo-masoinnuksi, joka on matkalla vallitsevaan tonaaliseen keskukseen, G-sointuun.

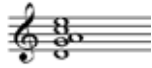
¹⁷ Sarmanto 1998 ja 2010. VLK.

¹⁸ Running-näytteen nuottinnoitus on saatu Sarmannolta. HSK. VLK. Tämäntyyllisissä teoksissa nuottikuva on usein viitteellinen antaen tilaa yksilölliselle vapaudelle mm. sointujen käsittelyn ja fraseerauksen suhteen. Nuottikuva ei välttämättä kaikilta osin vastaa juuri levyn versiota.

Magic Song -levyllä olevan *Running*-teoksen improvisaatiossa ei myöskään noudateta teeman sointukulkua. Koivistoisen saksofoni-improvisaatio perustuu itse asiassa yhden soinnun perustalle, D9sus4-soinnulle. Tämä sointu on rakennettavissa loogisesti G-miksolyydisen moodin sävelmateriaalista G-miksolyydisen moodin V asteelle.



G-miksolyydynen



D9sus4

Koivistoisen *Running*-improvisaatio *Magic Song* -levyllä näyttää seuraavalta:¹⁹



Tahdit 1–4:

Tahdeissa 1–4 improvisaatio on analysoitavissa G-miksolyydisen moodin sävelmateriaalille, sillä pidätyspohjainen sointu (D9sus4) korreloi hyvin g-pohjaiseen painotukseen, tässä tapauksessa G-miksolyydisen moodiin.

Tahdit 5–8:

Tahdeissa 5–8 analyysi on johdonmukaista tulkita myös G-miksolyydisen moodin perustalta. Pintarakenteessa G-soinnun sävelet painottuvat näkyvästi. Tätä kautta myös pidätyssoinnun (D9sus4) sävelillä on hyvä kongruenssi soolon sävelten kanssa.

19 Harri Louhensuon transkriptio. VLK. Vaikka näytteeseen ei ole merkitty esim. levyn versiossa esiintyviä korukuvioita, näyte on riittävän validi tämän tutkimuksen sointu-skaala-suhteiden tarkastelulle.

Tahdit 9–15:

Tahdeissa 9–15 G-miksolyydinen analyysi on johdonmukainen. On huomattava, että erityisesti 9. tahdissa esiintyy kuitenkin hajasäveliä tai hajasävelen luonteisia säveliä: ais-, fis-, des- ja as-sävelet. Nämä kromaattiset sävelet tuovat oman lisävärinsä ilmaisuun. Tahdeissa 12–14 huomio kiinnittyy myös laajenevien intervallien käyttöön: mm. terssi (g–B), kvartti (g–c), kvintti (g–d) sekä oktaavi (g–g).

Tahdit 16–21:

Tahdeissa 16–18 tonaalinen painotus ankkuroituu pintarakenteessa vahvasti a- ja c-sävelille, jotka voidaan ajatella polysointupohjaisesti moodin toiselta säveleltä alkavalle Am-soinnun perustalle. A- ja c-sävelet ovat D9sus-soinnun kvintti ja septimi. 19. tahdissa asteikko painottuu fis-sävelten takia D-miksolyydiseen suuntaan. Soinnun terssit (fis) tulevat esille selkeästi vasta nyt, joten niiden yhteys tuntuu D9sus4-soinnun kanssa musiikki-informatiivisesti tuoreelta yllätykseltä.

Tahdit 21–24:

Tahdeissa 21–24 G-miksolyydisen moodin sävelmateriaali voidaan ajatella olevan improvisoinnin syvärakenteen perustana. Hajasävelet, ais-, es- ja Bb-sävelet, tuovat lisäksi oman lisävärinsä tähän perusmateriaaliin.

1.4 Jai Guru Dev: taustalla värispektrijatus

Jai Guru Dev -teos (vuodelta 1974) on esimerkkinäyte modaalisen ajattelutavan käytöstä Sarmannon varhaisemmasta tuotannosta. Teoksen ideana näyttää olevan useamman modaalisen asteikon värispektri. Tonaaliset keskukset vaihtuvat. Teoksessa liikutaan useamman modaalisen asteikon tunnelmassa.

Jai Guru Dev -teoksesta on ainakin kaksi eri levytysversiota. Aikaisin taltionti on tapahtunut Yhdysvalloissa vuonna 1971. *Porter Records* on julkaissut mm. tämän teoksen *Counterbalance*-levyllä vuonna 2008. Lyvyn takannessa kannessa lukee seuraavaa:

“Originally released by EMI / ODEON 1971
Re-Issued by Porter Records 2008.”

Counterbalance-levyllä soittavat seuraavat henkilöt: Juhani Aaltonen (huilu), Lance Gunderson (kitara), Pekka Sarmanto (basso), Craig Herndon (rummut) ja Heikki Sarmanto (Fender Rhodes -koskettimet).

Toinen *Jai Guru Dev* -versio on Heikki Sarmanto *Moonflower* -levyllä, jonka Porter Records on julkaissut vuonna 2007. Tällä levyllä soittavat Heikki Sarmanto (piano), Juhani Aaltonen (tenorisaksofoni), Pekka Sarmanto (basso) ja Craig Herndon (rummut).

Teoksen teema osoittaa selkeästi, että siellä operoidaan A-lokrisen, Bb-miksolyydisen, A-aiolisen, D-doorisen ja C-doorisen moodin värimaisemissa.²⁰ Teemaa soiteetaan rubatonomaisesti.

20 Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 82. Finnish Jazz Themes. Tämänäyttelissä teoksis-
sa nuottikuva on usein viitteellinen antaen tilaa yksilölliselle vapaudelle mm. sointujen käsitte-
lyn ja fraseerauksen suhteen. Analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.



Teema alkaa A-lokrisen moodin sävelmateriaalissa. Moodit – ja jopa moodien tonaaliset keskukset – vaihtuvat. Teema päättyy C-doorisen moodin alueella.

Teemassa A-lokrisen moodin kohdalla pintarakenteessa ei käytetä moodin perussäveltä (a-sävel) eikä sekuntia (Bb-sävel). Bb-miksolydydisen moodin kohdalla teemassa käytetään pintarakenteessa ainoastaan moodin terssiä (d-sävel), kvarttia (es-sävel) sekä septimiä (as-sävel). A-aiolisen moodin alueella painottuu vahvasti moodin septimi (g-sävel), joskin moodin kvartti (d-sävel) ja terssi (c-sävel) vilahtavat siirryttäessä luontevasti uuteen tonaaliseen keskukseen: D-doorisen moodin alueelle. Tässä – D-doorisen moodin alueella – modaalisen asteikon terssi (f-sävel) on painokkaasti esillä. Aivan D-doorisen alueen lopussa perussävel (d-sävel) on kierretty kromaattisesti ylä- ja alapuolisella sävelillä: es–des–d-sävelkulkua. Tämän jälkeen teemassa liikutaan sointu-orientoituneesti painottaen sointujen säveliä. G7-soinnun kohdalla esiintyy soinnun kvintti (d-sävel) sekä vähennetty kvintti, altered-sävel (des-sävel), joka vie luontevasti Abmaj-soinnun kohdalla soinnun terssille (c-sävel). Tästä eteenpäin – septimikäännöspohjaisten sointujen kohdalla – liikutaan pääasiassa kunkin soinnun kvintillä: Ab/G-soinnun kohdalla es-sävel, Gm7/F-soinnun kohdalla d-sävel, Fm7/Eb-soinnun kohdalla c-sävel ja G7/F-soinnun kohdalla d-sävel. Aivan lopussa mennään G7/F-soinnun perussävelelle. Teeman lopussa palataan taas selkeästi modaaliseen tunnelmaan C-doorisen moodin alueelle. Pintarakenteessa pitäydytään edelleen kvinttitunnelmassa, tässä tapauksessa modaalisen asteikon kvintillä (g-sävel).

Jai Guru Dev -teoksen improvisointiosaan säveltäjä on merkinnyt selkeästi soitto-ohjeistuksen modaalisten asteikkojen käytön suhteen.²¹ Esimerkki on G-avaimen piirissä, vaikka avain ei näykään näytteessä.



Edellä olevasta näytteestä selviää selkeästi, että soolo-osassa soittajia on ohjeistettu käyttämään säveltäjän preferenssin mukaisia modaalisia asteikkoja, jotka on merkitty neljän tahdin kokonaisuuksiksi. Asteikkovalinnoilla näyttää olevan analogia teeman moodeihin: A-lokrinen, Bb-miksolyydinen, A-aiolinen ja D/G-doorinen.²²

Muita Sarmannon teoksia

Tässä yhteydessä on otetaan vielä esille eräitä muita Sarmannon varhaisemman ajan teoksia, joissa esiintyy selkeää modaalista ajattelua. Näistä mainittakoon tässä yhteydessä esimerkiksi mm. *Ibiza*, *Run*, *Muy Bonita Ciudad* ja *Stops and Runs*.

1.5 Ibiza

Ibiza-teos on sävelletty vuonna 1969. Se löytyy ainakin levyltä *Heikki Sarmanto The Serious Music Ensemble, A Boston Date 1970*. Levy sisältää seuraavat teokset: *Top of the Prude*, *A Different Kind of Smile*, *Ibiza*, *Grass Dream*, *Run* ja *MC*. Tämän levyn kaikki teokset on äänitetty vuonna 1970 Bostonissa. *Porter Records* on julkaissut näistä äänityksistä tämän levyn vuonna 2008.

Heikki Sarmannon ja Juhani Aaltosen mentyä opiskelemaan Berklee School of Musiciin, Bostoniin, he tapasivat pian kitaristi Lance Gundersonin, basisti George Mrazin ja rumpali Craig Herndonin. Sarmannon ja Aaltosen uudet tuttavuudet edustivat eri kansallisuuksia. Ensi tapaaminen harjoitusten merkeissä oli eräässä musiikkikaupassa (Jack's Drum Shop). Kaikki tuntui olevan kohdallaan. Seuraavana päivänä he kaikki tapasivat uudelleen ja levyttivät kaikki nämä Sarmannon säveltämät teokset. Levyn esittelyvihkossa tapahtumien kulkua kuvataan näin:

²¹ Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 82. Finnish Jazz Themes.

²² D/G-doorinen tarkoittaa tässä sitä, että asteikko on D-doorinen, jossa bassossa painotetaan g-säveltä. Liukka on tarkistanut asian Sarmannolta. Esim. mainituilla levyillä asteikkoja toteutetaan varsin vapaasti.

"This recording started out simply enough with a gathering of five musicians from various places – two from Finland, one from then Czechoslovakia, one from New England, and another, an emigrant from the state of Georgia. It was a spur-of-the-moment thing. Pianist Heikki Sarmanto and saksophonist Juhani Aaltonen had recently arrived in Boston from Finland to attend Berklee College of Music, as had bassist George Mraz from Czechoslovakia in 1968. Guitarist Lance Gunderson and drummer Craig Herndon were the two Americans already involved in Boston's boiling musical culture. The first meeting of the musicians was a one-our rehearsal at Jack's Drum Shop. They all met the next day at a studio and recorded these selections that are full of extraordinary creativity, energy, and great fun."²³

Sarmanto, joka on säveltänyt kaikki levyllä olevat teokset, antoi vapautta ja liikku-ma-alaa muusikoille. Sarmanto nautti jo tuolloin suurta arvostusta ja luottamusta kollegojensa tahoilta. Levyn esittelyvihkossa asiaa kuvataan seuraavasti:

"Sarmanto, one of the Finland's premier pianists and composers, wrote all of the pieces. He intelligently allowed each musician freedom of expression, as only the best music leaders do. Trusting the musicians' creativity from the beginning was a most valuable trait, as you will hear."²⁴

Ibiza -teoksen teema alkaa seuraavasti:²⁵



Teeman sävelmateriaali pohjautuu edellä olevassa näytteessä Amaj-soinnun²⁶ alueella itse asiassa harmonisen A-duuriasteikon perustalle.²⁷ Tällöin sointu ja käytetty sävelmateriaali ovat kongruenssissa suhteessa. Pintarakenteessa asteikon septimi (gis-sävel) puuttuu melodiassa, joskin harmoniassa on Amaj7-sointu.



Harmoninen A-duuriasteikko

Ibiza-näytteen ensimmäisen fraasin kaksi viimeistä säveltä (c ja as) voidaan ajatella sointupohjaisesti. Ne kuuluvat tällöin Ab/A-soinnun alueelle. As-sävel on edellä mainitun soinnun perussävel ja c-sävel vastaavasti kyseessä olevan soinnun terssi.

23 Porter Records, 2008. Lainausta on tämän levyn esittelyvihkon kahdelta ensimmäiseltä sivulta.

24 Porter Records, 2008. Lainausta on tämän levyn esittelyvihkon toiselta sivulta.

25 Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 83. Finnish Jazz Themes. Kaikki *Ibiza*-näytteen nuotinnukset ovat tältä samalta sivulta, joten niihin ei viitata lähdeviitenumeroissakaan jatkossa. Tämän tyylisissä teoksissa nuottikuva on usein viitteellinen antaen tilaa yksilölliselle vapaudelle mm. sointujen käsittelyn ja fraseerauksen suhteen. Teeman osien analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.

26 Amaj-sointu tarkoittaa tässä teoksessa Amaj7-sointua.

27 Vrt. myös esim. Haunschild 1997, 122–123.

Ibiza näytteen teeman toinen fraasi näyttää seuraavalta:



Amaj-soinnun kohdalla harmoninen A-duuriasteikkotulkinta on selkeä näytteen e-sävelelle saakka. Pintarakenteessa asteikon septimi (gis-sävel) puuttuu melodiassa, mutta harmoniassa on Amaj7. Tästä eteenpäin – es-sävelestä alkaen – on loogista analysoida sointupohjaisesti. Silloin merkityt sävelet (es ja c) ovat Ab/A-soinnun kvintti ja terssi. Toinen mahdollisuus analyysille on se, että polymodaalinen tulkinta ulottuu näytteen c-sävelelle saakka. Tällöin es-sävel analysoidaan bluekvintiksi ja c-sävel blueterssiksi. Näin harmonisen A-duuriasteikon väriä on näiltä osin muutettu ikään kuin bluepainotteisesti. Tässä tulkinnassa sointupohjainen analyysi alkaa puolinuottina merkityn es-sävelen kohdalta, jolloin es-sävel on siis merkityn soinnun kvintti.

Teeman kolmannen fraasin kohdalla tonaalinen keskus muuttuu.



Edellä olevan näytteen Cmaj-soinnun kohdalla analyysi on luontevaa tulkita suhteellisesti ottaen samoilla linjauksilla kuin teeman ensimmäinen ja toinenkin fraasi. Tällöin asteikkomateriaali muodostuu harmonisen C-duuriasteikon perustalle. Teeman kolmannen fraasin loppuosa, Cb/C-soinnun kohta, on johdonmukaista analysoida sointupohjaisella ajattelutavalla. Es- ja ces-sävelet ovat merkityn soinnun säveliä: es-sävel on Cb/C-soinnun terssi ja ces-sävel vastaavasti kyseessä olevan soinnun perussävel.



Harmoninen C-duuriasteikko

Teeman neljäs fraasi on seuraavanlainen:



Neljännän fraasin Cmaj-soinnun kohdan analyysi korreloi kolmannen fraasin vastavaan Cmaj-soinnun kohtaan. Tällöin asteikkomateriaali muodostuu siis harmonisesta C-duuriasteikosta. Näytteen loppuosassa pysytään e-sävelellä Hm7- ja E7-sointujen vahvistaessa siirtymistä A-keskeiseen tonaaliseen keskukseen.

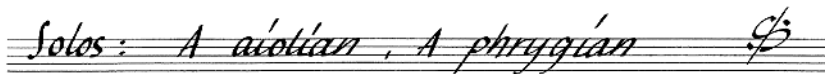
Teeman viides ja kuudes fraasi on seuraavanlaisia:



Viidennen ja kuudennen fraasin Amaj7-soinnun kohdalla on löydettävissä samoja periaatteita kuin teeman ensimmäisessä ja toisessa fraasissakin.

Teeman viides fraasi on nuottiesimerkissä identtinen ensimmäisen fraasin kanssa, joten analyysikin on luontevaa tulkita samalla tavalla. Teeman kuudennen fraasin kohdalla harmoninen A-duuriasteikkotulkinta on selkeä jälkimmäiselle e-sävelle saakka. Tästä eteenpäin tunnelmaa on väritetty bluepainotteisesti erityisesti es- ja c-äsävelten kautta.

Ibiza-näytteen soolo-osuuksissa säveltäjä on ohjeistanut improvisoijia käyttämään tiettyjä modaalisia asteikkoja. Nuottiesimerkin mukaan säveltäjä on merkinnyt tähän nuotinnukseen A-aiolisen ja A-fryygisen sävelmaiseman.²⁸ Se, miten orjallisesti moodin perustunnelmaa kulloinkin noudatetaan ja kuinka kauas siitä mahdollisesti poiketaan, riippuu kulloisestakin esityskontekstista ja esittäjien taidoista. Tässä yhteydessä on mielestäni hyvä palauttaa mieleen myös mm. Vincent Persichettin tulkinta modaalisten asteikkojen värisävyistä kirkkaus–tummuus-dimensiolla. Persichettin tulkinnan mukaan esim. aiolisen moodin värisävy on kirkkaampi kuin fryygisen.²⁹ Moodien preferessivalinta on luonnollisesti säveltäjän valinta. Sarmannon merkinnät ovat nuottiesimerkissä seuraavia:



1.6 Run

Run-teos, joka on sävelletty vuonna 1969, on levytetty ainakin kahdelle levyllä. Edellä olevan *Ibiza*-levyn esittelyn yhteydessä on mainittu mm. *Run*-teoskin, joka on levytetty siis Porter Recordsin vuonna 2008 julkaisemalle *Heikki Sarmanto The Serious Music Ensemble "A Boston Date 1970"* -levylle. Toinen *Run*-teoksen versio on niin ikään Porter Recordsin julkaisemalla levyllä *Heikki Sarmanto, Moonflower*, joka on siis julkaistu vuonna 2007. *Moonflower*-levyn kaikki sävellykset ja sovitukset ovat Heikki Sarmannon käsialaa. Levyllä soittavat muusikot on kerrottu III osan 1.4.-luvussa *Jai Guru Dev* -analyysin yhteydessä. *Moonflower*-levyllä esiintyvät teokset ovat seuraavat: *Moonflower*, *At the Fountain*, *Madame Chaloff*, *Wolf*, *African Echoes*, *Jai Guru Dev*, *Run*, *Grasses Swaying with the Wind*, *At the Fountain II*, *Madame Chaloff II* ja *Wolf II*.

²⁸ Esim. mainitulla levyllä (*A Boston Date 1970*) asteikkojen käyttöä tulkitaan hyvinkin vapaasti.

²⁹ Persichetti 1978, 35–36.

Run-teoksen teemassa operoidaan pääasiallisesti hyvinkin sointupohjaisen ajattelutavan periaatteella. Hajasävelten käyttö ei muuta tätä ajattelutavan luonnetta. Improvisointiosaa väritetään kontrastina puolestaan modaalisella ajattelutavalla. Teema, joka on kokonaan g-avaimen piirissä, näyttää seuraavalta:³⁰

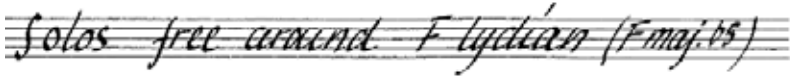


Teeman alkutahtien 1–2 harmoninen liike edustaa perinteisiä I–VI–II–V-sointutehoja. Ensimmäisessä tahdissa F-sointu on sävellajin I asteen sointuteho ja Dm7 edustaa vastaavasti VI asteen sointutehoa (=VIIm7). Toisessa tahdissa analyysi menee tämän periaatteen mukaan siten, että Gm7 edustaa toisen asteen sointutehoa (=IIIm7) ja C7 vastaavasti V asteen sointutehoa (=V7). Tahdeissa 3–4 sointu muuttuu F7#9-soinnuksi, joka voidaan analysoida IV asteen välidominantiksi (=V7#9/IV). Viidennen tahdin alkuosassa F7#9-sointu muuttuu F7-soinnuksi, jolloin altered-sävelas (= #9) nousee melodiassa soinnun terssiksi. Välidominantti jää purkautumatta varsinaiseen IV asteeseen. Tästä alkaa tilapäisten tonaalisten keskusten muuttuminen. Viidennen tahdin loppuosassa (G7-soinnun kohta) voidaan analysoida jo C-mollin V asteeksi. Kuudennen tahdin alkuosa on tämän tulkinnan mukaan siis C-mollissa (I aste) ja kyseisen tahdin loppuosassa D-mollissa (I aste). Seitsemännen tahdin tonaalinen keskus voidaan analysoida A-keskeiseksi. A-, E- ja D-sointujen kohta on tällöin A-duurissa: A = I asteen sointu, E = V asteen sointu ja D = IV asteen sointu. Kyseisen tahdin viimeinen neljäsosa, H-soinnun kohta, voidaan analysoida A-lyydisen moodin piiriin.³¹ Tällöin H = A-lyydisen moodin II asteen sointu. Toisaalta H-soinnun kohta voidaan analysoida tässä yhteydessä yhtä luontevasti omaksi tilapäiseksi tonaaliseksi keskukseksi eli I asteen soinnuksi. Tämän logiikan mukaan teoksen teeman loppuosassa tilapäiset tonaaliset keskukset vaihtuisivat pienen sekunnin välein ja olisivat H-soinnun lisäksi näin ollen seuraavat: C/Db = C-duurin I asteen sointuteho ja Db/C = Db-duurin I asteen sointuteho.

30 Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 86. Finnish Jazz Themes. Tämänäyttelyssä teoksis-
sa nuottikuva on usein viitteellinen antaen tilaa yksilölliselle vapaudelle mm. sointujen käsitte-
lyn ja fraseerauksen suhteen. Teeman osien analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.

31 H-sointu tarkoittaa tässä B-sointua. Käytän säveltäjän merkitsemistapaa.

Run-teoksen improvisointiosassa tunnelma muuttuu. Säveltäjän soitto-ohje on merkitty F-lyydisen sävelmateriaalin ympärille. Suluissa oleva Fmajb5-sointu viittaa sointu-skaala-suhteeseen, jolla on selkeä analogia mm. Russellin lyydisestä lähtökohdasta orientoituvaan näkökulmaan. Säveltäjän merkinnät ovat seuraavat:³²



Seuraavassa otetaan *Run*-näyte Heikki Sarmannon solo-osuudesta, jossa soitto-ohjeistuksen mukaan liikutaan F-lyydisen moodin sävelmateriaalin ympärillä.³³ Näyte on *A Boston Date* -levyltä.



Edellisessä näytteessä painottuu sekä skalaarisesti orientoitunut ilmaisu että moodin sointujen sävelillä liikkuminen. Näytteen kahdessa viimeisessä tahdissa tulee selkeästi esille mm. mallikuvioajattelu, F-lyydisen moodin VI, I ja III asteiden sointujen sävelillä liikkuminen: Dm7-, Fmaj7 ja Am7-sointuarpeggiot.

1.7 *Muy Bonita Ciudad*

Muy Bonita Ciudad -teoksessa (sävelletty vuonna 1969) on selkeää modaalista ajattelutapaa. *Muy Bonita Ciudad* -teos on levytetty *3rd Version* -levylle vuonna 1973. *3rd Version* -levyllä soittavat Heikki Sarmanto (Fender-Rhodes piano), Jukka Tolonen (kitara), Craig Herndon (rummut ja perkussiot vasemmalla kanavalla), Reino Laine (rummut ja perkussiot oikealla kanavalla), Pekka Sarmanto (basso) ja Eero Koivistoinen (sopraano-, sopranino- ja tenorisaksofoni).

Teoksessa liikutaan useissakin tonaalisissa keskuksissa. Heti teoksen A-osan alussa operoidaan D-lyydisen moodin tunnelmassa. Soinnun ja skaalan välistä suhdetta tarkasteltaessa löytyy analogia mm. Russellin peruslähtökohtaan: lyydynen moodi ja maj7-tyyppinen sointu. Tässä kohdin D-lyydinen moodi ilmaisee siis Dmajb5-soinnun väriä.³⁴

32 Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 86. Finnish Jazz Themes.

33 Harri Louhensuon transkriptio. VLK. Levyllä asteikkoja tulkitaan sangen vapaasti.

34 Granholm–Linnavalli–Sermilä–Komppa 1977, 88. Finnish Jazz Themes. Kaikki tämän teoksen näytteet ovat ko. kirjan nuottiesimerkissä sivuilla 88–89. Tämänäyteläisissä teoksissa nuottikuva on usein viitteellinen antaen tilaa yksilölliselle vapaudelle mm. sointujen käsittelyn ja fraseerauksen suhteen. Teeman osien analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.



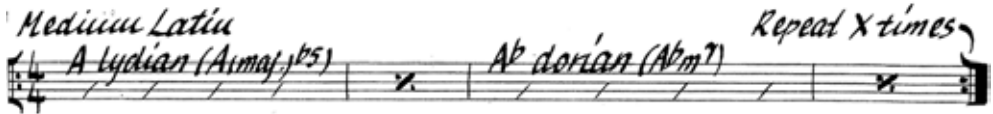
Myöhemmin, teoksen B-osan alussa, liikutaan puolestaan F-lyydisen moodin sävelmateriaalissa. Soinnun ja skaalan suhde on nyt puolestaan seuraava: Fmaj7b5 ja F-lyydinen moodi. Näytteen ylempi rivi on g-avaimen piirissä, alempi f-avaimen.



Muy Bonita Ciudad -teoksen C-osassa operoidaan Ab-fryygisen moodin sävelmateriaalin piirissä. Tällöin Abm7-sointu on Ab-fryygisen moodin I asteen sointu. Amajb5-sointu rakentuu puolestaan Ab-fryygisen moodin II asteen sointuteholle. II asteen soinnusta on haluttu ottaa soinnun Amajb5-tyyppinen sointumuoto, joka on rakennettavissa suoraan moodin sävelten materiaalista. Tämä toistuva sointukulku luo omalta osaltaan hypnoottista fryygistä tunnetta kokonaisuuteen. On myös huomattava, että C-osaan on merkitty erityismainintana "Spanish feeling". Juuri tätä tunnetta fryygisen moodin käyttö tuo esille. Fryygisen moodin I ja II asteen sointujen vuorottelu esitetyllä tavalla assosioituu luontevasti tällaiseen espanjalaistyyllisen perinteen ilmaisuun. Asiaa todennetaan seuraavassa C-osan näytteessä:



Muy Bonita Ciudad -teoksen soolo-osassa säveltäjän modaaliset preferenssit sointujen ja improvisointiskaalojen suhteista ovat seuraavat: A-lyydinen Amajb5-kohdalla ja Ab-doorinen Abm7-soinnun kohdalla. Soolo-osuuden kohdassa on palattu siinä mielessä modaalisen jazzkäytännön juurille, että Amajb5-soinnun kohtaa halutaan ilmaista A-lyydiseen moodin sävelmateriaalilla ja Abm7-soinnun kohtaa vastaavasti Ab-doorisella moodilla. Improvisointiosan tahtirakennetta ei ole etukäteen rajoitettu vaan improvisoija voi luoda ilmaisuansa tarpeen mukaan.³⁵



1.8 Stops and Runs

Sarmannon *Stops and Runs* -teos, joka on vuodelta 1969, sisältää sekä sointu- että modaalista/skaalapohjaista ajattelua. Teos on taltioitu ainakin *A Boston Date 1970* -levylle nimellä *Top of the Prude*. Muut kyseessä olevan levyn teokset on mainittu aiemmin tässä tutkimuksessa mm. *Ibiza*-analyysin käsittelyn yhteydessä.

Teoksen alussa sointujen liike assosioituu F-duuriin. F-sointu edustaa F-duurissa I asteen sointutehoa ja C7b9-sointu puolestaan V asteen sointutehoa (=V7b9). C7b9-sointumuoto voidaan ajatella rakennetuksi harmonisen F-molliasteikon V asteen pohjalle, jolloin alennettu nooni (des-sävel) tulee automaattisesti mukaan sointusävelenä. Toinen mahdollisuus on se, että C7b9-sointumuoto ajatellaan syntyneeksi tässä kromaattisen melodisen liikkeen tuloksena, jolloin nooni muuntuu. Erityisesti dominanttiseptimille rakentuvien sointujen kvintin ja noonin muunnokset ovat jazzissa olleet hyvinkin yleisiä. Nuottiesimerkki näyttää seuraavalta:³⁶



Edellisen näytteen ydinmotiivi voidaan pelkistää alaspäiseksi laskevaksi aiheeksi, joka on seuraava: a-f-e-es-d-des. Kromaattinen liike on keskeisellä sijalla.



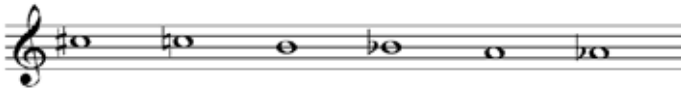
35 Asteikkoja toteutetaan esim. 3 rd Version -levyllä sangen vapaasti.

36 Granholm-Linnavalli-Sermilä-Komppa 1977, 97. Finnish Jazz Themes. Myös muut tämän teoksen näytteet ovat ko. kirjan nuottiesimerkissä s. 97. Tämänäyttelissä teoksissa nuottikuva on usein viitteellinen antaen tilaa yksilölliselle vapaudelle mm. sointujen käsittelyn ja fraseerauksen suhteen. Teeman osien analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.

Teos jatkuu sointupohjaisen ajattelutavan piirissä. Huomio kiinnittyy edelleen laskevaan melodia-aiheeseen erityisesti A7-, Ab7-, G7-, Gb7-, C7(13)- ja C7(b13)-sointujen alueilla.

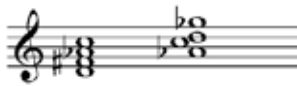


Erityisesti näissä kohdin melodian kromaattinen laskeva tendenssi muistuttaa teoksen alussa esiintynyttä ydinmotiivia. Nyt tämä kromaattinen liike voidaan pelkistää seuraavasti: cis–c–B–Bb–a–as.



Edellisessä näytteessä sekä sointujen että melodian kromaattinen liike voidaan selittää luontevasti bebop-perinteen näkökulmasta. Bebopissa dominanttiseptimimuotoinen sointu voidaan korvata vähennetyn kvintin etäisyydellä olevalla dominanttiseptimimuotoisella soinnulla. Niinpä edellä olevan *Stops and Runs* -teoksen sointujen harmoninen liike liikkuisi perinteisempää harmoniataustaa vasten seuraavasti: A7–D7–G7–C7. Tällöin Ab7-sointu korvaa siis D7-soinnun ja Gb7-sointu vastaavasti C7-soinnun. Näin motiivinen ajattelu selittyy sointupohjaisella ajattelutavalla melodian liikkeessä sointujen sävelillä.

Tämä bebop-perinteestä peräisin oleva korvaavuus selittyy luontevasti siten, että dominanttiseptimimuotoinen sointu ajatellaan vähennetyllä kvintillä varustetuksi dominanttiseptimuotoiseksi soinnuksi. Näin ollen asettamalla kyseisen soinnun sävelet eri järjestykseen korvaavuus tulee loogiseksi. Esim. D7b5 = Ab7b5 ja C7b5 = Gb7b5.



D7b5 = Ab7b5



C7b5 = Gb7b5

Jatkossa teema ei purkaudukaan F-sointuun vaan tonaalinen keskus muuttuu G-keskeiseksi. Fraasin nuottikuva näyttää seuraavalta:



G-keskeiseksi orientoituminen alkaa jo tämän fraasin alusta. Silloin Em-soinnun kohta – VI aste – on I asteen sijais- tai korvikesointu melodian liikkuesssa merkityn soinnun sävelillä. Amb5-soinnun kohta, vähennetty kolmisointu, edustaa vastavasti II asteen sointutehoa, jossa soinnun kvinttiä on tässä muunneltu. Melodiassa esiintyy sointusävelten (es, c ja a) lisäksi lomasävel (d) ja sivusävel (as). Ab-soinnun kohta on tämän tulkinnan mukaan V asteen sointutehon, D7-soinnun, sijais- tai korvikesointu, joka purkautuu jatkossa G-pohjaiseen tonaaliseen keskukseen.³⁷

Tämän jälkeen teosta ankkuroidaan nuottikuvan mukaan G-pohjaisella tonaalisella keskuksella pääasiallisesti G-soinnun sävelillä. Nuottikuva näyttää seuraavalta. Näytteen ylempi rivi on g-avaimen piirissä, alempi f-avaimen.



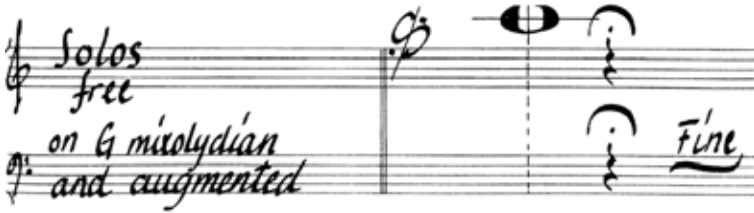
Tahtilajien vaihdokset tulevat uusina elementteinä kuvaan mukaan: 9/4- ja 5/4-tahtilajit. Soinnuksi on merkitty G(#5)- ja G(#)-soinnut, joskin tässä vaiheessa nuottinäytteessä ylinousevaa kvinttiä (dis-sävel) ei esiinny melodian pintarakenteessa. Ylennysmerkki viittaa molemmissa yhteyksissä kvinttiin, joten kysymyksessä voidaan ajatella olevan kaksi saman asian merkintätapaa. A-sointu esiintyy myös 5/4-tahtilajeissa kolmesti eräänlaisena sivusointuna. Näytteen viimeinen A-sointu

37 Vrt. Liukko 1989, 96 ja Pass & Thrasher 1970, 9. Ks. myös esim. Tabell 2004, 35–37.

jää purkautumatta. Tämä luo oman musiikillisen lisäjännitteensä ja -informaation-
sa.³⁸

Näytteen viimeisessä tahdissa on eräänlainen muistuma teeman ydinmotiivin alusta (f–e–es), joskin tämä tahti on analysoitavissa luontevasti sointuorientoituneesti Gb-pohjaisesti: ges-, Bb-, c- ja e-sävelet. Näin Gb7b5-soinnun sävelet ovat keskeisesti esillä. Vaikka bassossa viimeinen sävel onkin näkyvästi c-sävel, asiassa ei ole ristiriitaa. Gb7b5-sointu ja C7b5-sointu muodostuvat samoista sävelistä, joten ne voivat korvata toisensa luontevasti. Tämän tyyppistä korvaavuutta on jazzperinteessä laajennettu siten, että itse asiassa mikä tahansa sointu voidaan korvata vähennetyin kvintin päässä olevalla soinnulla.³⁹

Teoksen improvisointiosassa modaalinen näkökulma tulee selkeästi esille. Tässä nuottiesimerkissä säveltäjä on ohjeistanut improvisaatiot tai soolot vapaasti G-miksolydyisen moodin ja augmented-asteikon sävelmateriaalien alueille. Augmented-sana näyttäisi viittaavan tässä G-miksolydyiseen asteikkoon + ylinousevaan kvinttiin.⁴⁰



1.9 New Hope Jazz Mass: modaalisten värien spektri

1970-luvun lopulla Sarmannolta ilmestyi suurimuotoinen menetysteos, *New Hope Jazz Mass*, jota on esitetty eri puolilla maailmaa. Teos on sävelletty New Yorkin St. Peter's Church -rakennuksen vihkiäisiin. Teoksen kantaesitys oli New Yorkissa 18. toukokuuta 1978. Teos esitettiin Suomessa Helsingin Juhlaviikoilla sittemmin jo syyskuussa 1978. TV-2 on taltioinut myös Helsingin esityksen. Levyn äänitys on toteutettu Helsingissä Temppeliaukion kirkossa 7. syyskuuta 1978. Levytyksessä ovat mukana Heikki Sarmanto Ensemble, Gregg Smith Vocal Quartet ja Long Island Symphonic Choral Association johtajanaan Gregg Smith. Heikki Sarmanto Ensemble koostuu seuraavista henkilöistä: Maija Hapuoja (laulu, sopraano), Seppo Paakkunainen (sopraano- ja tenorisaksofoni sekä huilu), Pekka Pöyry (sopraano- ja alttosaksofoni sekä huilu), Esko Rosnell (lyömäsoittimet), Heikki Sarmanto (piano) ja Pekka Sarmanto (basso). Gregg Smith Vocal Quartetin kokoonpano on seuraava: Rosalind Rees (sopraano), Fay Kittelson (altto), Thomas Bogdan (tenori) ja Walter Richardson (basso).⁴¹

38 Vrt. esim. Rantavaara 1971, 155–171. Artikkelin nimi on Musiikin merkitys ja informaatioteoria. Inari Teinilä on suomentanut ko. artikkelin.

39 Ks. esim. Pass & Thrasher 1970, 9 ja Liukko 1989, 96.

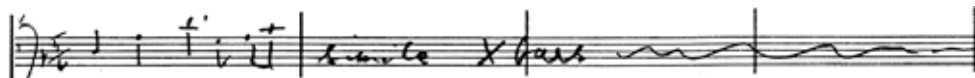
40 Asteikko voisi viitata myös kuusi säveltä sisältävään ylinousevaan asteikkoon, ns. augmented-asteikkoon, jonka intervallirakenne on seuraava: puolitoista, puoli, puolitoista, puoli ja puolitoista. Säveltäjä on todennut puhelimitse Liukolle tämän asian suhteen kesällä 2011, että silloin ajateltiin skaalojen käytön suhteen vapaammin kuin nykyään. Esim. mainituilla levyillä asteikkoja toteutetaan sangen vapaasti.

41 Levyn esittelyvihko, 3 ja 6. Kysymyksessä on New Hope Jazz Mass -levy (1978).

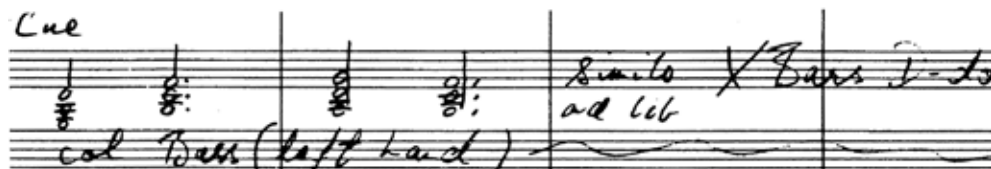
New Hope Jazz Mass on kunnianosoitus Duke Ellingtonille ja John Coltranelle. Otan analyysin kohteeksi otteita *New Hope Jazz Mass* -teoksen teoksen ensimmäisestä osasta, joka on 5/4-tahtilajissa.

Teoksen alkuun on merkitty "Score in C".⁴² Partituurin ensimmäiselle sivulle on merkitty etumerkinnäksi yksi alennusmerkki. Tämä pätee kaikissa tässä tutkimuksessa esiin tulevilla *New Hope Jazz Mass* -teoksen näytteissä vaikka etumerkkejä ei näkyisikään näytteissä. Teoksessa esiintyvät lauluäänet I–IV, soololaulu, puupuhaltimet ja pianon oikea käsi on merkitty g-avaimen piiriin, pianon vasen käsi, lauluääni V ja basso f-avaimen mukaan.

Teoksen ensimmäinen osa, *Duke and Train*, on hyvinkin modaalinen. Teoksen johdanto alkaa seuraavalla bassoriffillä, joka on mollimuotoisessa D-pohjaisessa tonaalisessa keskukassa. Pintarakenne voisi viitata tässä vaiheessa joko D-aioliseen tai D-dooriseen moodiin.⁴³



Heti jatkossa (partituurin sivulla 1) säveltäjä soittaa itse moodin e-, g- ja a-sävelille rakentuvia kvarttirakenteisia sointuja, jotka ovat sekä tonaalisia että reaalisia. Sointunut rakentuvat moodin sävelille ja samalla niiden intervallisuhteet eivät muutu. Pianon vasempaan käteen on kirjoitettu "col bass" -merkintä. Säveltäjä antaa tässä vaiheessa myös soitto-ohjeen, joka partituurimerkinnän mukaan vie D-dooriseen atmosfääriin.⁴⁴ Jonkin ajan kuluttua tenorisaksofonisoolo liittyy mukaan.



Myöhemmin (partituurin sivulla 2) kuoron miesäänät (IV ja V äänet) aloittavat toistuvan hypnoottisen kahden tahdin mittaisen *Duke and Trane* -aiheen tenorisaksofonin jatkaessa omaa sooloaan. *Duke and Trane* -aihe on seuraava:



Aihetta kehitellään pian (partituurin sivulla 3) itse asiassa kaanon-periaatteella siten, että kuoron III äänet aloittavat miesäänten (IV ja V äänet) kanssa saman *Duke and Train* -aiheen seuraavasti. III äänet on merkitty ensimmäiselle riville ja IV–V äänet riveille 2–3.

42 Partituuri, 1. Siis ei transponoida.

43 Näyte on partituurista, joka on saatu Sarmannolta. HSK. VLK. Kaikki tämän teoksen näytteet ovat samasta partituurista.

44 Vrt. myös esim. Ingelf 1982, 116 (kvarttisoinnutus).



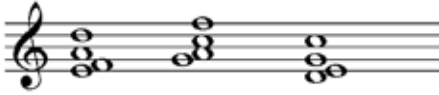
Jonkin ajan kuluttua (partituurin sivulla 4) *Duke and Trane* -johtoaihetta soinnutetaan. Tässä vaiheessa moodin sekstin käyttöä säästetään, joten partituurin perusteella moodi ei paljastu vielä eksaktisti tässä vaiheessa (D-doorinen vai D-aiolinen). I ja II kuoroäänissä soinnutuksen idea on – varsinkin kahdessa ensimmäisessä tahdissa – samanlainen kuin pianon kvarttisoinnutus teoksen alussa. Seuraavan näytteen I ja II kuoroäänissä – toisen tahdin lopusta alkaen – kahdessa viimeisessä tahdissa g-sävellelle rakentuva kvarttisointu jää soimaan. Laulusolisti tulee mukaan. Tässä vaiheessa laulusolistin melodia-aihe on sama kuin kuoron I äänessä. III–V kuoroäänissä aikaisemmin alkanut kaanonidea jatkuu entiseen malliin.

B-osa:

Teoksen B-osan alun lauluosuudet alkavat seuraavasti:

Partituurissa merkityn B-osan alussa teokseen tulee uusia elementtejä. Kaanonissa etenevä *Duke and Train* -aihe (III–V kuoroäänit) on tuttu ja vakiinnutettu. Toiseksi, sointujen käsittelyn suhteen esiintyy variaatioita aikaisempaan verrattuna. Tässä on

johdonmukaista ajatella moodin tai asteikon sävelistä muodostuvaa kvarttisointu-idea + sekunti-intervallia (I ja II kuoroäänet): e-,g- ja d-sävelille rakentuvat kvarttisoinnut + sekunti-intervallit (e-f, g-a ja d-e). Moodi voisi olla joko D-doorinen tai D-aiolinen, sillä sekstin käyttöä ei esiinny pintarakenteessa. Ydin on seuraava:



Kolmanneksi, samaan aikaan laulusolisti alkaa viitata jo uuteen musiikilliseen fraasiin, josta sittemmin (partituurin B-osassa) puhkeaa uusi teema. Tämän uuden aineksen esittely on selkeästi D-aiolisessa moodissa.



Jatkossa *Duke and Trane* -aihe on V kuoroäänessä. Vastapainona laulusolisti (näytteen alin rivi) jatkaa edellä esitettyä uutta teemaattista aihetta D-aiolisessa moodissa. I ja II kuoroäänet jatkavat samalla idealla kuin B-osan alun kaksi tahtia. Analyysi on esitetty aiemmin. Nyt III ja IV kuoroäänien rakennelmissa käytetään I ja II kuoroäänien sointujen ääniä, joskaan ei kaikkia.

C-osa:

Rukousteema

Edellä esitetty laulusolistin esittämän fraasin ainekset puhkeavat nyt hallitsevaksi. Nimitän sitä rukousteemaksi. Tunnelma pysyy D-aiolisessa moodissa. Rukousteema lauletaan kaikissa lauluäänissä. Tenorisaksofoni ja huilu soittavat myös rukousteemaa. Pianon säestysosuus noudattaa hypnoottista kvarttisoinnutusideaa, joka on esitelty jo johdannossa. Yhteisointi on massiivinen ja vaikuttava. Kokonaisuudesta havaitaan, että sekstin arvoituskin myös pintarakenteessa on selvinnyt: seksti on aiolinen seksti. Rukousteeman äänet soivat tässä esittelyvaiheessa priimeissa ja oktaaveissa. Pianon oikean käden kvarttisoinnutuksella ja vasemman käden toistuvalla bassoriffillä on analogia johdannossa esitettyihin periaatteisiin.

Ch. We are come to praise the Lord, our God. We are come to praise His Holy Name. Your Hope Mass

IV We are come to praise the Lord, our God. We are come to praise His Holy Name

Soli. a.

Tr.

fl.

p.

h.

dr.

Modaalinen värispektri

Heti jatkossa Sarmanto luo modaalisen värispektrin. Rukousteema soi yhtäaikaista kolmessa eri moodissa: D-aiolisessa, Bb-aiolisessa ja F-aiolisessa. I kuoroääni soi D-aiolisessa moodissa, II kuoroääni soi Bb-aiolisessa moodissa ja III kuoroääni soi vastaavasti F-aiolisessa moodissa. Vokalistin (6. rivi.) ja tenorisaksofonin (7. rivi) kohdille on merkitty "col I", joten ne ovat D-aiolisessa moodissa. Samoin huilun (8. rivi) melodiahahmo on oktaavia ylempää sama. Samalla tonaalista keskusta ylläpidetään urkupisteenomaisesti d-keskeisenä: IV kuoroäänessä (4. rivi) d- ja a-sävelet, V kuoroäänessä (5. rivi) d-sävel, pianon vasemmassa kädessä (10. rivi) d-sävelet ja bassossa (11. rivi) d-sävel.

Pianon oikean käden sointujen äänet ja äänenkuljetuksen logiikka perustuvat nyt edellä mainittujen moodien ääntenkuljetuksen tuloksena syntyneisiin sointuihin. Pianon oikean käden soinnut ovat koko ajan duurimuotoisen soinnun kvinttikään-nöksiä, jotka ovat löydettävissä edellä mainittujen moodien yhteisestä värispekt-ristä: D-aiolinen, Bb-aiolinen ja F-aiolinen. Soinnut ovat näytteen ensimmäisessä tahdissa F/C-, Bb/F-, Ab/Eb-, Gb/Db-, F/C- ja Eb/Bb-sointuja. Näytteen toisessa tahdissa soinnut ovat vastaavasti Ab/Eb-, Gb/Db-, F/C-, Db/Ab- ja Eb/Bb-sointuja. Näytteen kolmannessa tahdissa sointumuodot ovat vastaavasti F/C, Gb/Db, F/C, Bb/F ja C/G. Näytteen neljännen tahdin sointukonstruktio ovat puolestaan seuraavia: Db/Ab, C/G ja Bb/F. Näytteen viimeisessä tahdissa Bb/F-sointumuoto jatkuu.

by F. Sarrauto

We are come to praise the Lord, our God. We are come to praise His

aa

col

arco

Holy Name

The musical score is handwritten and consists of two systems. The first system includes five vocal staves (1-5) and three piano accompaniment staves (6-8). The second system includes three vocal staves (9-11) and one piano accompaniment staff (12). The piano part features markings such as 'col f' and 'fill'.

Ensimmäisen osan loppupuolella *Duke and Trane* -osan edelleen kehittyessä Sarmanto lisää vielä yhden moodin väriasteikkoon. Nyt rukousteema soi yhtä aikaa neljässä eri moodissa. I kuoroääni (1. rivi) soi D-aiolisessa moodissa, II kuoroääni (2. rivi) vastaavasti Bb-aiolisessa moodissa, III kuoroääni (3. rivi) soi A-aiolisessa moodissa ja IV kuoroääni (4. rivi) puolestaan F-aiolisessa moodissa. V kuoroääni (5. rivi) tukee ylintä ääntä. Laulusolistin (6. rivi), tenorisaksofonin (7. rivi) ja huilun (8. rivi) kohdille on merkitty "col I", joten ne soivat myös D-aiolisessa moodissa. Piano (vasen käsi) ja basso vahvistavat myös tässä urkupisteenomaisesti d-keskeistä tonaalis- ta keskusta.

We are come to praise the Lord, our God. We are come to praise His Holy Name.

Tiivistelmä

New Hope Jazz Mass -teoksen ensimmäistä osaa ei ole analysoitu kokonaan. Teoksesta on otettu edustavia näytteitä erilaisista modaalisen ajattelutavan käyttötavoista tämän tutkimuksen viitekehystä ajatellen.

Teoksen ensimmäisen osan tahtilaji on 5/4, joka tuo heti oman rytmisen lisäinformaatioarvon teokseen. Ensimmäisen osa alkaa hypnoottisesti modaalisella bassoriffillä D-doorisessa tai D-aiolisessa moodissa, johon pianon vasen käsi yhtyy jonkin ajan kuluttua. Pianon oikea käsi operoi tällöin jazzkäytännön mukaan D-doorisen moodin sävelistä rakentuvilla kvarttirakenteisilla soinnuilla.

Ensimmäisessä osassa on itse asiassa kaksi ydintemaa: *Duke and Train* -teema sekä *rukousteema*. *Duke and Train* -teeman sanat, jotka mahtuvat rytmisesti kahden tahdin mittaisiksi, ovat ytimekkäästi seuraavat: "Duke and Train." *Rukousteeman* sanat on mitoitettu rytmisesti pääsääntöisesti viiden tahdin mittaisiksi. *Rukousteema* kuuluu seuraavasti:

"We are come to praise the Lord, our God. We are come to praise His Holy Name."⁴⁵

45 Ks. partituuri.

Näitä teemoja käsitellään sävellysteknisesti rikkaasti mm. unisonosta ja kaanonista alkaen jazzin modaaliseen soinnukseen ja rikkaaseen polyfoniaan sekä modaalisten asteikkojen värien spektriin saakka.

1.10 Suomi

Sarmannon laajamuotoinen teos *Suomi*, joka on sinfoninen runoelma orkesterille, valmistui vuonna 1983. Teos on levytetty Suomessa samana vuonna. Levytyksessä ovat olleet mukana seuraavat muusikot/tahot:

- a) Juhani Aaltonen: piccolo, c-huilu, alto- ja bassohuilu, sopraano-, alto- ja tenorisaksofoni
- b) Maija Hapuoja: laulu
- c) Pekka Sarmanto: basso
- d) Esko Rosnell: lyömäsoittimet
- e) Heikki Sarmanto: akustinen ja sähköpiano sekä orkesterin johto
- f) Helsingin kaupunginorkesterin jouset.

Teoksessa on kahdeksan osaa. Osien nimet ovat seuraavat:

1. *Under Northern Skies, Pohjoisen taivaan alla*
2. *Through Forests, Halki metsien*
3. *The Waters Flow, Vedet virtaavat*
4. *And the Wind Blows, Ja tuuli käy*
5. *Through Fire and Stone, Läpi tulen ja kiven*
6. *The Grain Grows, Vilja kasvaa*
7. *Towards the New Age, Kohti uutta aikaa*
8. *In the Spirit of the Wilderness, Erämään hengessä*

Säveltäjä kertoo *Suomi*-teoksestaan ja sen merkityksestä synnyinmaalleen sekä Juhani Aaltosen soitosta seuraavaa:

”Tämä teos on uskontunnustus. Se on ylistys luonnolle, Luojalle. Samalla se on rakkaudentunnustus synnyinmaalle, jonka väkevästä helmasta me ammennamme voimaa. Juhani Aaltosen huiluissa ja saksofoneissa voi kuulla metsien huminan ja koskien kohinan, nähdä sinistä taivasta yllä punaharmaan graniitin.”⁴⁶

Teos kantaesitettiin vuonna 1988 New Yorkissa Garnegie Hallissa, jossa Skitch Henderson johti New York Pop Symphony Orchestraa. New Yorkissa suomalaisina solisteina esiintyivät tuolloin Juhani Aaltonen sekä Heikki Sarmanto ja Pekka Sarmanto. Teosta voidaan luonnehtia hyvällä syyllä jazzperinteessämme kansallisromanttiseksi suomalaisuuden käyntikortiksi.

Under Northern Skies/Pohjoisen taivaan alla: molliblues

Otan analyysin kohteeksi otteita teoksen ensimmäisestä osasta, jossa on – aiheeseen liittyen – myös vahvasti modaalisia aineksia. Yleispiirteenä voidaan todeta, että ensimmäisen osan ydinteema ankkuroituu vahvasti mollibluesiin eri muodoissaan. Ennen tämän ydinteeman esiintuloa, ikään kuin johdantona, esitellään monenlaisia modaalisia musiikillisia rikkauksia. En analysoi aina välttämättä jokaista

46 Sarmanto Suomi-levyn takakannessa 1983.

näytteen ääntä vaan otan analyysin kohteeksi kulloinkin asiaan vaikuttavat keskeiset ja oleelliset seikat. Partituurin vasempaan yläkulmaan on kirjoitettu seuraava merkintä: "Score in C."⁴⁷

Tahdit 1–2:

Ensimmäinen osa alkaa D-aiolisen moodin sävelmateriaalin alueella. Seuraavan näytteen kaksi ensimmäistä tahtia mm. jousien, puhaltimien ja pianon osalta ovat partituurin mukaan tällaisia:⁴⁸ Nuottiavaimet ja etumerkinnot ovat myös jatkossa seuraavan näytteen mukaisia vaikka avaimia ja etumerkintöjä ei näkyisikään näytteissä.

Page 1
Maestoso, medium slow

Violin I
Violin II
Viola
Cello I
Cello II
Bass
Piccolo
Alto flute
Alto sax
Piano

Teos alkaa ensimmäisessä tahdissa – soittimien luonne ja luonteva ääniala huomioon ottaen – tavallaan "unisonossa" sävelkululla d–f–fis–g–f–c–d. F–fis-sävelkulut ovat tässä hajasävelen tai korukuvioitten luonteisia. Aksentit ovat määrätietoisia. Niissä puhuu Suomen luonnon voima. Toisessa tahdissa erityisesti I–II viulut

47 Ks. partituuri, 1. Ts. ei transponoida.

48 Liukko on saanut partituurin henkilökohtaisesti Sarmannolta. VLK. Kaikki Suomi-teoksen myöhemminkin esiintyvät näytteet ovat tästä samasta partituurista.

sekä piano vastaavat tähän "unisonoon" perustuvaan ajatukseen. Nyt operoidaan erityisesti I-II viulujen ja pianon oikean käden osalta näkyvästi D-aiolisen moodin sävelille rakentuvilla kvarttisoinnuilla, jotka rakentuvat tässä näytteessä a- ja g-sävelille. Myös piccolo tukee omalta osaltaan tätä ajatusta. Aiolista sekstiä ei paljasteta vielä tässä vaiheessa pintarakenteessa.

Tahdit 3–4:

Kolmannessa tahdissa mm. alttoviulussa, selloissa, bassossa, alttihuilussa ja pianon vasemmassa kädessä on käsitelty teeman alun motiivia. I-II viuluissa, piccolossa ja pianon oikeassa kädessä pitäydytään vielä edellisessä tahdissa alkaneessa g-sävelle rakentuvassa kvarttisoinnun tunnelmassa. Sävelmateriaali on siis D-aiolinen, josta pintarakenteessa tässä vaiheessa vielä aiolinen seksti puuttuu.

The image shows a handwritten musical score for measures 3 and 4. The score is written on ten staves, arranged in two systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a new measure. The score is written in a clear, legible hand.

Ensimmäisen osan neljännessä tahdissa on jälleen kontrastina meditatiivisempaa sävelmaailmaa kvarttisoinnutuksen parissa D-aiolisen moodin alueella: e- ja d-sävelille rakentuvat kvarttisoinnut. Huomio kiinnittyy jälleen sointujen osalta erityisesti I-II viulujen ja pianon oikean käden "unisonoon" perustuvaan ajatukseen.

Tahdit 5–6:

Ensimmäisen osan viides ja kuudes tahti näyttävät seuraavilta:



Viidennessä tahdissa D-aiolista sävelmaailmaa on häivytetty tilapäisesti pois. Nyt edellä ollutta kvarttisointumaailmaa muunnetaan siten, että sointujen pohjasävellet ovat pienen terssin etäisyydellä toisistaan. Viidennen tahdin alussa perussointumuoto I-II viulujen (1–2 rivi), alttoviulun (3. rivi) ja piccolon (8. rivi) osalta voidaan pelkistää A(b9)-soinnuksi: a-, cis-, e- ja Bb-sävelistä muodostuva sointu. Tämän jälkeen seuraa vastaavasti c-, e-, g- ja des-sävelistä muodostuva C(b9)-sointu ja lopuksi samalla periaatteella es-, g-, Bb- ja fes-sävelistä muodostuva Eb(b9)-sointu.

Kuudennessa tahdissa palataan takaisin D-aiolisen moodin alueelle, joskin Eb(b9)-sointu soi I-II viuluissa, alttoviuluissa ja piccolossa polytonaalisesti hiukan urkupisteomaisesti koko tahdin ajan samaan aikaan värittävässä tekijänä. Muiden äänten osalta voidaan havaita, että erityisesti kuudennen tahdin puolivälistä alkaen palataan jo D-aiolisen moodin V asteen soinnun sävelelle vakiinnuttamalla a-säveltä. Hiukan ennen tätä aiolinen sekstikin (Bb-sävel) esiintyy jo pintarakenteessa: I-II selot (4. ja 5. rivi), basso (6. rivi), alttuhuilu (9. rivi) ja piano (11–12 rivit).

Tahdit 7–8:

Seitsemäs ja kahdeksas tahti näyttävät seuraavilta:

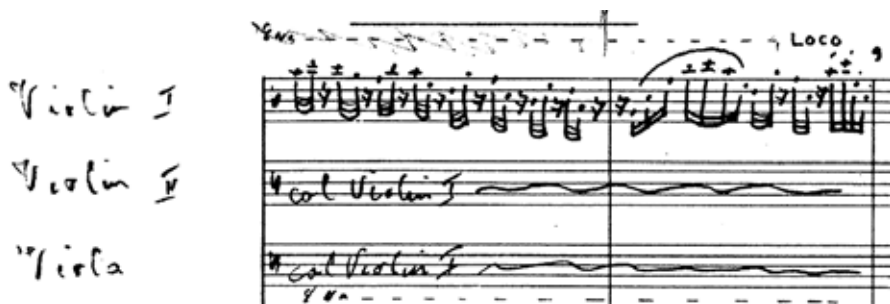
The image displays a handwritten musical score for measures 7 and 8. The score is written on 12 staves, organized into three systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The handwriting is in black ink on white paper. The first system (staves 1-4) shows a complex arrangement of notes and rests. The second system (staves 5-8) continues the musical development. The third system (staves 9-12) concludes the two measures, with some staves showing sustained notes and others having rests.

Eb(b9)-sointu soi polytonaalisesti seitsemännen tahdin alkupuolella värittävässä tekijänä I–II viulussa (1–2 rivi), alttoviulussa (3. rivi) ja piccolossa (8. rivi), joskin muilta osin tässä tahdissa liikutaan ensin D-aiolisen moodin V asteen soinnun alueella (Am7b9), tahdin lopussa harmonisen D-molliasteikon V asteen soinnun piirissä (A7b9).⁴⁹

Kahdeksannessa tahdissa perusasteikon tai moodin värisävy pysyy harmonisen D-mollin sävelmateriaalissa. Näin harmonisen D-molliasteikon V asteen soinnun sävelet ovat keskeisesti hahmotettavissa myös pintarakenteessa: A7(b9)-sointu.

Tahdit 9–10:

Tahdeissa 9–10 pintarakenteessa jousien – erityisesti viulujen – aika-arvoissa on tiheä rytminen tunnelma. Näyte kertoo asian seuraavasti::



Melodia-ajatus muuttuu yhdeksännessä ja kymmenennessä tahdissa pääasiallisesti D-aiolisen moodin sävelten alueelle. Vahvojen a-sävelten painotusten takia sointuteholla on taipumus ankkuroitua V asteen soinnun piiriin: Am-sointu.⁵⁰ Moodin sävelmateriaalista muodostetut ylös- ja alaspäiset kvartti-intervallit ovat nyt nopeiden juoksutusten pääideana.

Tahdit 11–12:

Heti jatkossa modaalinen väri alkaa muuttua. Tahdit 11–12 voidaan ajatella useamman moodin värisävyjen spektriä: D-doorisen moodin, D-aiolisen moodin ja D-lyydisen moodin sävelmateriaalien yhdistelmäksi. Lyydistä tulkintaa puoltaa fis-, gis- ja des (=enharmonisesti cis-)sävelten esiintyminen: fis-sävel 2. viulussa (2. rivi), gis-sävel selloissa (4–5 rivi) ja des (cis) alttoviulussa (3. rivi). Aiolinen seksti (Bb) esiintyy I viulussa (1. rivi) ja I sellossa (4. rivi) 11. tahdissa. Doorinen seksti (B-sävel) esiintyy I viulussa myös 11. tahdissa. II viulun (2. rivi) molliterssi (f) ja sellojen duu-riterssi (fis) soivat yhtä aikaa 12. tahdissa tuoden modernia kirpeyttä sointiin.

49 I viulussa ensimmäisen nuotin pitää olla g-sävel.

50 Nämä painokkaat a-sävelet, joita esiintyy mm. bassossa, pianossa ja selloissa, eivät ole tässä näytteessä mukana.



Tahdit 13–16:

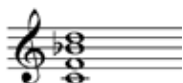
Tahdit 13–16 näyttävät viulujen ja sellojen osalta seuraavilta: I-II viulut = 1–2 rivit, alttoviulu = 3. rivi, I-II sellot = 4–5 rivit.



Tahdeissa 13–14 melodian hahmotus pintarakenteessa on samantyylinen kuin kahdessa edellisessä tahdissa. Nämä melodiafragmentit voidaan analysoida loogisesti tri- ja dikordipohjaisesti. Tällöin kolmeen trikordiin ja yhteen dikordiin on lisätty yksi kromaattinen hajasävel (lomasävel). Trikordit ja dikordi ovat seuraavat:

- I viulussa (ja alttosaksofonissa, joka ei ole näytteessä) D-mollitrikordi, jossa es on hajasävel (lomasävel)
- II viulussa Bb-mollitrikordi, jossa ces on hajasävel (lomasävel)
- alttoviulussa F-mollitrikordi, jossa ges on hajasävel (lomasävel)
- I ja II sellossa c-pohjainen dikordi, jossa des on hajasävel (lomasävel)

Raikkaan soinnin efektit muodostuvat tällä kohtaa siten, että trikordit rakentuvat itse asiassa Bb-soinnun sävelten pohjalta, ja dikordi rakentuu puolestaan c-sävelelle. Näiden asteikkojen pohjasävelistä voidaan konstruoida C9sus4-sointu, joka assosioituu luontevasti D-aiolisen moodin VII asteen sointutehoksi (VII9sus4).



C9sus4

Tämä C9sus4-soinnun väri hallitsee tahdeissa 14–16 lukuun ottamatta I viulun ylintä ääntä, jonka sävelmateriaali liikkuu tässä vaiheessa pintarakenteessa F-pentatonisen asteikon sävelmateriaalissa. Pintarakenteessa melodia painottuu näissä tahdeissa itse asiassa F-pentatonisen asteikon V moduksen sävelmateriaaliksi, joka on jazzperinteessä myös D-mollipentatonisen asteikko.

Tahdit 17–18:

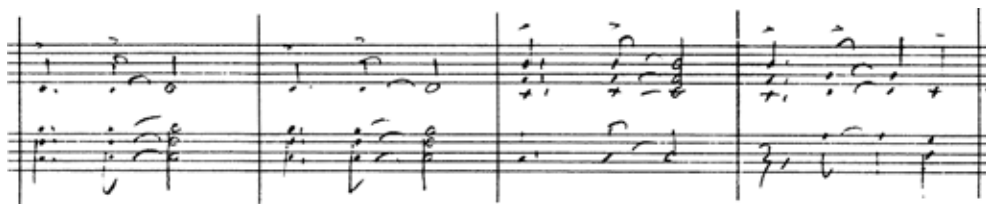
Tahdit 17–18 osoittavat jousien osalta seuraavaa:

Violin I
Violin II
Viola
Cello I
Cello II
Bass

C9sus4-soinnun väri toimii soinnullisena taustana. I viulun ylin ääni voidaan analysoida samalla periaatteella kuin tahdeissa 15–16 on tehty: F-pentatonisen asteikon sävelmateriaali.

Tahdit 19–22:

Tahtien 19–22 keskeisiä elementtejä selvennetään jousien ja basson osalta seuraavalla näytteellä. Tämän lisäksi kaksi alinta riviä ovat pianon osuuksia.



Jatkossa tahdeissa 19–22 orkesterin säestysäänät rytmitetään ja soitetaan rikkaasti monin eri tavoin. Tahdeissa 19–20 säestysäänissä pysytään C9sus4-soinnun sävelillä D-aiolisen moodin piirissä. 21. tahdissa nooni (d) häviää säestysäänistä pintarakenteesta, joten sointu voidaan analysoida tällä kohtaa myös c-sävelestä lähteväksi kvarttisoinnuksi. 22. tahdissa säestysäänät liikkuvat basson c-säveltä vasten c-, a- ja d-sävelille rakentuville kvarttisoinnuille. I viulun melodiaääni etenee F-pentatonisen asteikon piirissä.

Tahdit 23–24:

Tahdit 23–24 näyttävät jousien ja pianon (kaksi alinta riviä) osilta seuraavilta:



I viulun (1. rivi) sooloäänessä aiolinen sekstikin (Bb-sävel) ilmenee viimeisen tahdin lopussa: D-aiolinen moodi. Muiden äänien yhteissoinniksi tulee C9sus4-sointu. Näin ollen sooloääni voidaan analysoida myös 15. tahdistä alkaen kauttaaltaan loogisesti

D-aioliseksi moodiksi, jonka sekstiä (Bb-sävel) käytetään pintarakenteessa sääste-
liäästi. Aiolista sekstiähän on käytetty harmoniassa.

Teoksen ensimmäisen osan, A-taitteen, loppua ei analysoida enempää tässä yhtey-
dessä. Jatkossa keskitytään ensimmäisen osan B–H-taitteiden keskeisimpiin kohtiin.

Under Northern Skies: B-taite

Ensimmäisen osan B-taite on modernin meditatiivinen, joka perustuu vahvasti do-
minanttiseptimimuotoisille muunnosoinnuille: mm. A7(b9)- ja A7(alt)-soinnuille.
Tämä taite luo uuden odotusta ja vakiinnuttaa muutosta sittemmin C-taitteessa
esiintyvään ydinteemaan. Alttohuilu soittaa mukana *ad libitum* -pohjalla. B-taitteen
alku näyttää partituurissa seuraavalta. Soittimien järjestys on tällainen: I viulu = 1.
rivillä, II viulu = 2. rivillä, alttoviulu = 3. rivillä, I sello = 4. rivillä, II sello = 5. rivillä,
basso = 6. rivillä, pikkolohuilu = 8. rivillä, alttohuilu = 9. rivillä, alttosaksofoni = 10.
rivillä ja piano 11–12 riveillä.

Handwritten musical score for the B-taite section of "Under Northern Skies". The score is written on 12 staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations like "4X" at the top, "gliss" and "bow gliss" on the second and third staves, and "A7(b9)", "A7(alt)", and "A7" on the eighth staff. The text "SOLO AD LIB" is written on the ninth staff. The word "Loco" is written on the eleventh staff.

Under Northern Skies: C-taite

Ensimmäisen osan varsinainen ydinteema alkaa C-taitteessa. C-taitteen ydinteema perustuu itse asiassa D-mollibluessin sointukulkuun. Sointutehot ja soinnut voidaan pelkistää bluesissa nelisointuperusmuodoissaan seuraavasti:

/Dm7/ Dm7/ Dm7/ Dm7/ Gm7/ Gm7/ Dm7/ Dm7/Bb7/ A7/ Dm7/ Dm7/

Tahdit 1–4:

Tämä D-mollibluessiin perustuva ydinteema alkaa jousiosastolla alla olevan näytteen mukaisesti. Soittimien järjestys on seuraava: I–II viulu = 1–2 riveillä sekä basso 6. rivillä.

Voidaan todeta, että näytteen viulumelodia noudattaa valtaosin C-pentatonisen asteikon sävelmateriaalia, joka pintarakenteessa assosioituu C-pentatonisen asteikon V modukseksi: C-pentatoninen/V = A-mollipentatoninen. Pintarakenteessa g-sävel puuttuu.

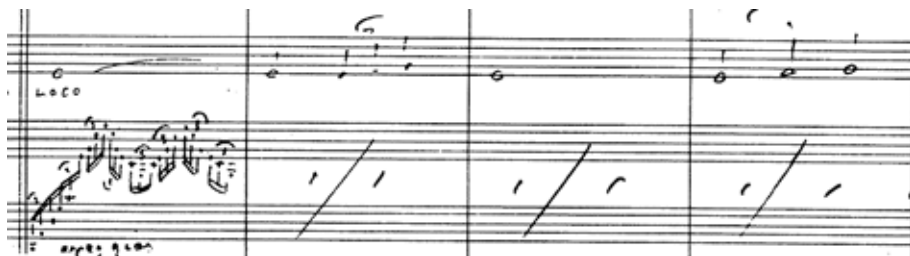
Näin A-mollipentatonisen asteikon painollinen kvintti (e-sävel) on D-mollipohjaisessa tonaalisessa keskuksessa (tässä tapauksessa Dm7) luontevasti nooni (9). C-pentatonisen ja A-mollipentatonisen asteikon sävelet korreloivat Dm7-sointuun seuraavasti :

Dm7 C-pentatoninen

Dm7 A-mollipentatoninen

Mm. Ramon Ricker on käsitellyt hyvinkin yksityiskohtaisesti pentatonisten asteikkojen käyttöä jazzin yhteydessä. Yksi Rickerin perusajatus on tarkastella kongruenssi-periaatteen mukaan sointujen ja asteikkojen sävelten suhteita. Näin Rickerin näkökulman ääripäässä assosioituvat pitkälle soinnun väriä parhaiten edustavaan pentatoniseen asteikkoon (most inside) ja soinnun väristä mahdollisimman kauas menevään asteikkoon (most outside).⁵¹

Alttosaksofonin (ylin rivi) ja pianon (kaksi alinta riviä) osalta C-taitteen tahdit 1–4 näyttävät tällaisilta:



Edellä olevassa näytteessä piano soittaa tahdeissa 1–4 nopeina arpeggioina itse asiassa terssittömän Dm11-soinnun säveliä. Tämä kohta voidaan analysoida myös kahden eri soinnun yhdistelmäksi, jolloin terssittömän Dm-soinnun ja C-soinnun sävelet soitetaan arpeggioina: terssitön Dm-sointu ja C-soinnun kvinttikäännös. Näin C-soinnun sävelet voidaan tulkita laajennetun Dm-pohjaisen soinnun säveliksi. C-sävel on tällöin pieni septimi (7), e-sävel on nooni (9) ja g-sävel on undesimi (11). Sointu voidaan ajatella pianon osalta yhtä hyvin terssittömän Dm11-soinnun sijasta Dm9sus4-soinnuksi. Tällöin g-sävel on pidätysääni eli sus4. Alttosaksofoni täydentää, "fillaa", harvemmin aika-arvoin painottaen erityisesti soinnun noonia (e-sävel), joskin sointusävel, terssi (f) ja undesimi (11) esiintyvät myöskin.

Jerry Coker on käsitellyt laajennettujen sointujen hajottamista kahden tai useamman soinnun yhdistelmänä. Coker käyttää tästä tavasta nimitystä polychordalism.⁵² Käytän tässä tutkimuksessa polychordalism-termistä nimitystä polysoinnutus, polysointu tai polysoinnuttaminen, tilanteesta riippuen. Coker kertoo tästä polysoinnuttamisesta ja sen eduista seuraavaa:

"Nyt emme enää ajattele laajennettujen sointujen nooni-, undesimi- ja tredesimi-sävelten termein vaan kehitämme polysoinnuttamista. Se tarkoittaa kahden tai useamman eri soinnun samanaikaista soittamista. Polysoinnuttamisella saavutetaan useita etuja varsinkin jos tiedetään, mitä kolmisointuja voidaan soittaa septimisointujen päälle siten, että ne luovat nooni-, undesimi- ja tredesimiefektin. Tämä lähestymistapa on nopeampi, helpompi käsitellä – ja se lisää muunnosävelten mahdollisuuksien määrää jokaisessa soinnussa."⁵³

Polysointutulkinta yllä olevassa analyysissä voidaan kirjoittaa tämän logiikan mukaan seuraavasti:

C
Dm(3 omit).

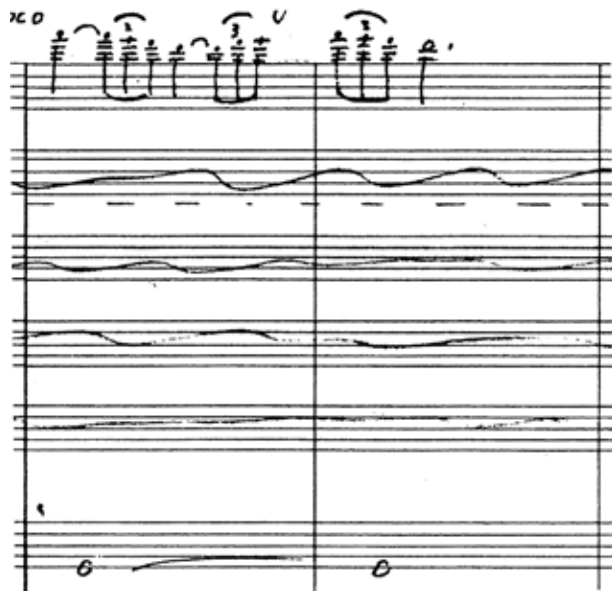
51 Ricker 1975. Vrt. myös Liukko 1989.

52 Esim. Coker 1964, 67–69.

53 Coker 1964, 67. Liukon käännös. Vrt. myös esim. Boling 1993, 35–36 (polychords) ja Tabell 2004, 134–140 (yhdistelmäsoinnut).

Tahdit 5–6:

D-mollibluessin IV asteen sointufunktion (Gm7-soinnun) kohdalla ydinteema on transponoitu kvarttia korkeammalle. Se näyttää jousien osalta seuraavalta. I–II viulut on merkitty kahdelle ylimmälle riville ja basso 6. riville.



Näiden tahtien analyysilogiikka perustuu samaan kuin edellä. Viulumelodia on nyt transponoitu kvarttia korkeammalle kuin I asteen sointutehon (Dm7) kohdalla. Toisin sanoen sävelmateriaali pohjautuu pintarakenteessa F-pentatonisen asteikon pohjalle. Tällöin analyysi voidaan osoittaa F-pentatonisen asteikon V modukseksi: F-pentatoninen/V = D-mollipentatoninen. Pintarakenteessa c-sävel puuttuu.

Alttosaksofonin (1. rivi) ja pianon (2. ja 3. rivi) osalta tahdit 5–6 näyttävät vastaavasti seuraavilta:



Samassa yhteydessä piano soittaa nopeina arpeggioina itse asiassa terssittömän Gm11-soinnun säveliä. Polysointuajattelun mukaan pianoon on merkitty terssittömän Gm-soinnun ja F-soinnun sävelten yhdistelmä: terssitön Gm-sointu ja F-soinnun kvinttikäännös. Sointu voidaan ajatella terssittömän Gm11-soinnun sijasta Gm9sus4-soinnuksi suhteellisesti ottaen samalla logiikalla kuin tahdeissa 1–4 pianon

osuus on osoitettu Dm9sus4-soinnuksi. Alttosaksofoni painottaa edelleen näkyvästi sointutehon (Gm7) noonia (a-sävel), joka lopussa purkautuu perussävelelle (g-sävel). Polysointumerkintä on tässä seuraava:

$\frac{F}{Gm}$ (3 omit)

Tosin tahdeissa 5–6 IV asteen soinnun terssiä ei esiinny pintarakenteessa missään soittimessa, joten Gm9sus4-tulkinta on tässä mielessä selkeä.



Gm9sus4

Tahdit 7–8:

Jatkossa palataan I asteen sointutehon (Dm7) alueelle. Ajatukset näyttävät liikkuvan tutussa formaatissa. Partituuriin merkitty viulumelodia on palannut alkuasetelmaan eli C-pentatonisen asteikon sävelmateriaaliin, joka pintarakenteessa voidaan analysoida C-pentatonisen asteikon V modukseksi: A-mollipentatoninen. Ydinteen alkuun viitaten myös tässä g-sävel puuttuu. Soittimet on merkitty seuraavasti: I-II viulut (1. ja 2. rivi), alttoviulu (3. rivi) ja basso (6. rivi).

Alttosaksofonin (1. rivi) ja pianon (2. ja 3. rivi) osalta partituuri näyttää seuraavalta:



Pianon osuus on merkitty identtiseksi aiemmin tahdeissa 1–4 esitetyn kanssa. Alt-tosaksofonissa painotetaan I asteen sointutehon (Dm7) noonia (e-sävel), joka purkautuu pieneen septimiin (c-sävel).

Tahdit 9–10:

Jatkossa merkitty rakenne etenee tonaalisen keskuksen bVI asteen septimisoinnun (Bb7) kautta V asteelle (A7) ja tästä I asteelle (Dm7).

Jousien osalta asia näyttää seuraavalta. I–II viulut on merkitty 1. ja 2. riville, altto-viulu 3. riville ja basso 6. riville.



Näytteen avainintervallit voidaan analysoida alaspäisiksi kvinteiksi ja alaspäisiksi sekunneiksi, joista myöhemmin 11. tahdissa oleva e-sävel on nostettu oktaavia ylemmäksi. Kahdeksannen (8.) tahdin lopusta alkava melodia on itse asiassa sekvenssikulku, joka voidaan pelkistää intervallien osalta seuraavasti:



Pianon osuus (2. ja 3. rivi) toteutetaan tahdeissa 9–10 aikaisemman säestysidean periaatteilla noudattaen arpeggioina. Alttosaksofoni (1. rivi) soittaa obligatoa, fillaa.



Tahdissa yhdeksän (9) oleva pianon sointuarpeggio voidaan analysoida Bb13-soinnuksi ja tahdissa 10 oleva sointuarpeggio vastaavasti A7#5-soinnuksi. Yhdeksännessä (9.) tahdissa oleva viulumelodia (vaikka se ei näy edellisessä nuottinäytteessä) liikkuu tätä taustaa vasten Bb13-soinnun tredesimillä (g) ja terssillä (d), 10. tahdissa vastaavasti A7#5-soinnun muunnosävelillä: f-sävel on #5 ja c-sävel vastaavasti #9. Kymmenennessä (10.) tahdissa oleva sointuväri syntyy itse asiassa A7- ja F-sointujen yhdistelmästä, josta syntyy A7#5#9-sointu. Tämä sointu voidaan merkitä polysointuna seuraavasti:

$\frac{F}{A7(5\text{ omit})}$



$A7\#5\#9 = \frac{F}{A7(5\text{ omit})}$

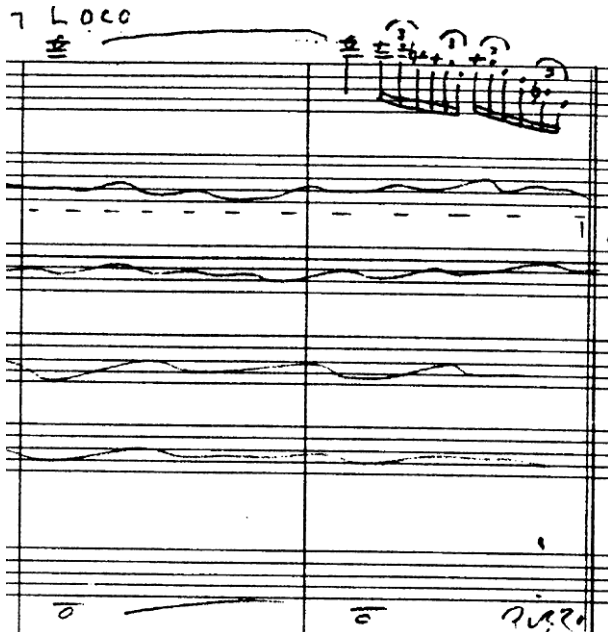
Alttosaksofonin osalta todettakoon, että se ankkuroi 9. tahdissa Bb13-soinnun tredesimiä (g), 10. tahdissa alttosaksofoni vahvistaa pintarakenteessa puolestaan F-soinnun maailmaa f- ja c-sävelten kautta. Polysointumerkintä ja muunnosävelet on esitetty edellä.

Partituurissa oleva 9–10 tahtien osuus voidaan ajatella sointuprogression suhteen myös siten, että Bb13-sointu korvaa tässä mollibluesin 9. tahdissa tritonussuhteisesti II asteen puolidimisoinnun, Em7b5-soinnun, joka purkautuu sitten dominantti-septimisointuun eli A7#5-sointuun.⁵⁴ Näin esim. viuluissa käytetään tämän tulkin mukaan Em7b5-soinnusta (9. tahti) pintarakenteessa terssiä ja septimiä.

54 Vrt. Ingelf 1982, 145 ja Coker 1964, 85.

Tahdit 11–12:

Tahdissa 11 viulujen e-sävel, joka on I asteen soinnun (Dm9sus4) nooni, esiintyy ylimmässä äänessä. 12. tahdissa melodia etenee selkeästi G-pentatonisen asteikon sävelten materiaalissa. Tällöin Dm9sus4-soinnun kohdalla G-pentatonisen asteikon kautta myös D-mollipohjaisen tonaalisen keskuksen doorinen seksti (B-sävel) tulee esille. B-sävel on myös D-mollipohjaisen tonaliteetin tredesimi (13). Tämä loppu on selitettävissä turn around -ajatuksella, jolloin G-pentatoninen asteikon sävelmateriaali tuo tuoretta lisäarvoa ja vaihtelua ennen uutta chorusta. Basso vahvistaa soinnun perussäveltä. Viulumelodiat (1–3 rivit) ja basso (6. rivi) ovat seuraavat:



Alttosaksofoni (1. rivi) ja piano (2. ja 3. rivi) näyttävät samalla kohtaa seuraavilta:



Pianon osuus on sama kuin aiemminkin I asteen sointufunktion kohdalla. Partituurissa esiintyy terssitön Dm11-sointu arpeggiomaisesti soitettuna, joka voidaan ajatella siis terssittömän Dm-soinnun ja C-duurisoinnun yhdistelmäksi: terssitön Dm-

sointu ja C-soinnun kvinttikäännös. Alttosaksofoniin on merkitty edellä mainitun soinnun nooni (e-sävel). Dm- ja C-soinnun polysointumerkintä olisi seuraava:

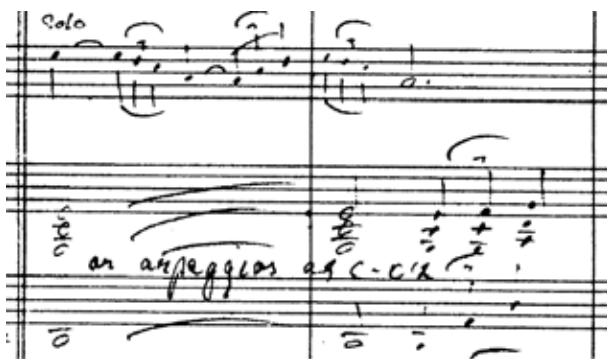
$\frac{C}{Dm}$ (3 omit).

Edellä mainittu sointu voidaan tulkita aivan yhtä hyvin Dm9sus4-soinnuksi. Tämä m9sus4-saundi tuo omalla tavallaan avaruudellista lisätuntua sointimaailmaan eikä tahdeissa 11–12 esiinny soinnun terssiä missään soittimessa pintarakenteessa.

Under Northern Skies: C-taitteen II chorus

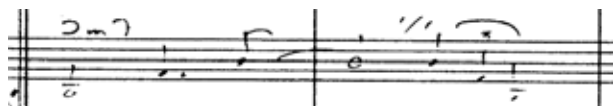
Tahdit 1–2:

C-taitteen toisessa choruksessa ydinteema siirtyy alttosaksofonille (ylin rivi). Ydinteema on kokonaisuudessaan pääpiirteittäin samanlainen kuin aiemmin viulusektiossakin. Ydinteeman alku ja pianosäestys (2–3 rivit) näyttävät toisen chorusen kahden ensimmäisen tahdin osalta nyt tällaiselta:



Alttosaksofoni operoi C-pentatonisen asteikon sävelmateriaalissa, josta g-sävel puuttuu. Pintarakenne voidaan analysoida tällä kohdin myös C-pentatonisen asteikon V modukseksi eli A-mollipentatoniseksi asteikoksi, josta siis g-sävel puuttuu. Pianossa chorusen ensimmäisessä tahdissa pintarakenteessa esiintyy itse asiassa d-pohjainen C-sointu: C/D. Tämä antaa kvarttisaundin + terssin: d–g–c–e. Sointu voidaan analysoida luontevammin tässä ympäristössä Dm9sus4-soinnuksi. Näytteen toisessa tahdissa pianon oikean käden sävelten käsittelytapa paljastuu sitten selkeästi. Oikeaan käteen on merkitty mm. kvarttirakenteisiakin sointuja: g–c–f ja a–d–g. Nämä ovat analysoitavissa D-aiolisen tai D-doorisen moodin pohjalta rakennetuksi soinnuiksi.

Basso osoittaa selkeästi, että tonaalinen keskus on d.



Jousiosasto muuttuu nyt kokonaisuudessaan säestävään rooliin. Soittimien järjestys on seuraava: I–II viulu = 1–2 riveillä, alttoviulu = 3. rivillä ja I–II sello = 4–5 riveillä.



Ensimmäisessä ja toisessa tahdissa viulujen ja alttoviulun muodostama sointumalli ja äänenkuljetukset toimivat samoilla periaatteilla kuin pianon oikean käden äänenkuljetukset. Sellojen äänenkuljetuksilla on puolestaan analogia pianon vasemman käden äänenkuljetuksiin.

Tahdit 3–4 ovat oleellisilta osin tahtien 1–2 kertausta, joten niitä ei analysoida enää uudelleen tässä yhteydessä.

Tahdit 5–6:

Tahdeissa 5–6 alttosaksofonissa oleva ydinteema varioituu hiukan 6. tahdin toisesta tahdinosasta alkaen. Pintarakenne noudattaa F-pentatonisen asteikon sävelmateriaalia, josta c-sävel puuttuu. Pintarakenne voidaan analysoida kernaasti myös F-pentatonisen asteikon V modukseksi. Tällöin on kysymyksessä D-mollipentatoninen asteikko, josta c-sävel puuttuu.

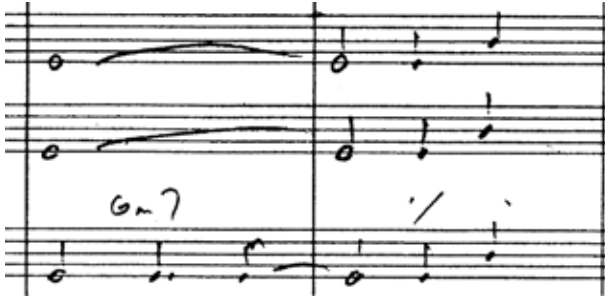


Tahdeissa 5–6 piano operoi valtaosaltaan pintarakenteessa g-pohjaisen F-soinnun eli F/G-soinnun sävelillä. Tästä syntyy kvarttisaundi + terssisaundi: g–c–f–a. Tahteihin 1–4 viitaten sointu voidaan merkitä luontevammin tässä ympäristössä Gm-9sus4-soinnuksi. Soinnun nooni (a) ja kvartti (c) purkautuvatkin 6. tahdin viimeisellä neljäsosalla Gm-soinnun säveliin.



Pianon vasemman käden melodialiikkeet ovat samanlaisia kuin sellojenkin melodialiikkeet.

Bassossa (3. rivi) esiintyy myös g- ja d-sävelet, joskin niiden rytmiset aika-arvot eivät ole täysin identtisiä sellojen (1. ja 2. rivi) ja pianon vasemman käden rytmisiin liikkeisiin.

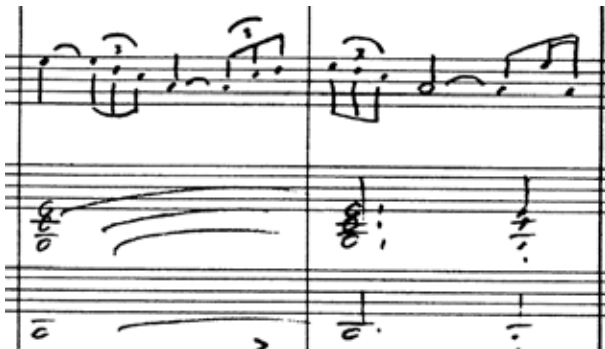


Viulujen (1. ja 2. rivi) ja alttoviulujen (3. rivi) osalta näiden soittimien säestävä rooli jatkuu. Analyysi on sama kuin vastaavassa kohdassa esiintyvä pianon oikean käden analyysi.



Tahdit 7–8:

C-taitteen toisen choruksen tahdeissa 7–8 kaikkien sävelten muodostamat yhteiset soinnulliset aspektit tulevat staattisimmiksi. Altto saksofonissa (1. rivi) esiintyvän ydinteeman melodiahahmo on identtinen aikaisemmin vastaavassa kohdassa olleen (C-taitteen ensimmäinen chorus) I asteen sointutehon (Dm7) kanssa. Nyt pianon osuus on staattisempi aikaisempaan vastaavaan kohtaan verrattuna. Pintarakenteessa esiintyy ainoastaan C/D-sointu, josta syntyy siis kvarttisaundi + terssisaundi: d–g–c–e. Sointu voidaan analysoida luontevammin tässä ympäristössä Dm9sus4-soinnuksi.



Sellot (4. ja 5. rivi) pysyvät soinnun pohjasävelellä (d). Bassossa (6. rivi) esiintyy pohjasävel (d) ja kvintti (a). Viuluosaston (3 ylintä riviä) yhteissointina syntyy C-soinnun (kvinttikäännös) sävelet. Näin ollen partituurissa esiintyvä Dm7-sointua voidaan ajatella sen laajennetuksi muodoksi, jonka sävelillä operoidaan: Dm9sus4.



Tahdit 9–10:

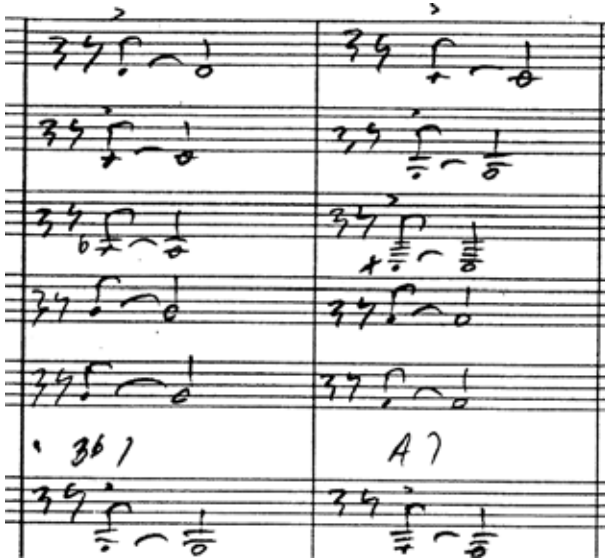
C-taitteen toisen choruksen 9–10 tahdeissa rytmisin variaatioin täydennetyt soinnulliset aspektit ovat näkyvästi esillä. Alttosaksofonissa esiintyvä ydinteema on identtinen C-taitteen ensimmäisen choruksen vastaavissa tahdeissa olleen ydinteen kanssa, joskin alempaa. Näin ollen alttosaksofonin kohdalla analyysi on myös identtinen C-taitteen ensimmäisen choruksen vastaavan viulukohdan kanssa. Alttosaksofonin (ylin rivi) ja pianon (2. ja 3. rivi) osuudet näyttävät nyt seuraavilta:



Pianon (2. ja 3. rivi) osuus painottuu selkeästi 9. tahdissa Bb9-sointuun. Alttosaksofonissa (1. rivi) esiintyvän ydinteeman g-sävel on puolestaan edellä mainitussa soinnun ympäristössä Bb9-soinnun tredesimi (13) tai seksti (6) ja d-sävel edellä mainitun soinnun terssi. Näin ollen yhteissoinnniksi tulee Bb13. Pianon säestävä funktio jatkuu 10. tahdissa pintarakenteessa A7#9-muodossa. Alttosaksofonin ydinteeman osuus mukaan lukien yhteissoinnniksi tulee A7#9#5-sointumuoto. Tällöin siis f-sävel on A7#9#5-soinnun ylinouseva kvintti (#5) ja c-sävel vastaavasti ylinouseva nooni (#9). Polysointumerkintä voidaan kirjoittaa seuraavasti:

$\frac{F}{A7}$ (5 omit).

Jousisektion ja basson yhteissointi korreloi edellä mainitun kanssa. Bassossa (6. rivi) ja selloissa (4. ja 5. rivi) esiintyy 9. tahdissa pohjasävel (Bb), ensimmäisessä viulussa (1. rivi) terssi (d), toisessa viulussa (2. rivi) nooni (c) ja alttoviulussa (3. rivi) septimi (as). 10. tahdissa bassossa ja selloissa esiintyy vastaavasti partituuriin merkityn A7-soinnun perussävel (a). Ensimmäisessä viulussa esiintyvä c-sävel on nyt tämän merkityn soinnun ylinouseva nooni (#9), toisessa viulussa esiintyvä g-sävel merkityn soinnun septimi (7) ja alttoviulussa oleva cis-sävel on vastaavasti merkityn soinnun terssi (3).



Tahdit 11–12:

C-taitteen toinen chorus päättyä levollisesti. Partituurissa esiintyvien soittimien (jouset, basso, alttosaksofoni ja piano) sävelistä muodostuu kokonaisuudessaan Dm9sus4-sointu. Pianon (2. ja 3. rivi) ja alttosaksofonin (1. rivi) kohdalla nuottiesimerkki näyttää seuraavalta:



Pianossa vasemman käden (3. rivi) osuus sisältää merkityn Dm7-soinnun perussävelen (d) ja kvintin (a). Oikea käden (2. ja 3. rivi) osuudeksi on merkitty C-soinnun sävelet, joista c-sävel on merkityn Dm7-soinnun septimi (7), e-sävel nooni (9) ja g-sävel kvartti (sus 4). Alttosaksofonin (1. rivi) e-sävel on vastaavasti merkityn soinnun nooni (9).

Jousiosasto ja basso näyttävät puolestaan seuraavilta:



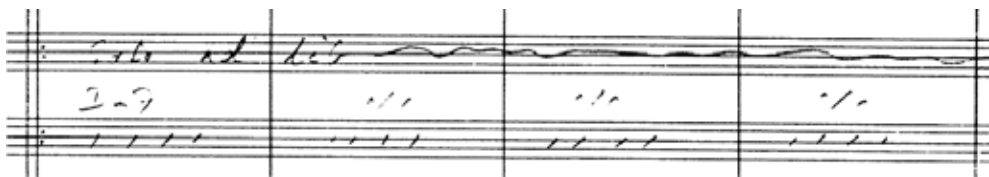
Ensimmäisen viulun (1. rivi) c-sävel on merkityn Dm7-soinnun septimi (7) ja a-sävel vastaavasti kvintti (5). Toisessa viulussa (2. rivi) g-sävel on merkityn soinnun kvartti (sus4). Alttoviuluun (3. rivi), toiseen selloon (5. rivi) ja bassoon (6. rivi) on merkitty d-sävel, joka on siis merkityn soinnun perussävel. Ensimmäisessä sellossa (4. rivi) a-sävel on merkityn soinnun kvintti (5). Viimeisessä tahdissa bassossa esiintyy myös

merkityn soinnun a-sävel, joka on soinnun kvintti (5). Aivan choruksen viimeisen tahdin lopussa I viulussa esiintyy myös B-sävel, joka on merkityn soinnun seksti (6) tai tredesimi (13). Skaalapohjaisesti ajateltuna B-sävel viittaa doorisen sekstiin, jota ei ole juuri esiintynyt.

Under Northern Skies: D-taite

Tahdit 1–4:

Teoksen I osan D-taite alkaa pianosoololla, johon on merkitty aikaisemmin mainittu mollibluessin sointukulku. Soitto-ohjeeksi on merkitty ”solo ad lib”. Bassoon on merkitty soitto-ohjeeksi ”jazztime, col piano changes” ja rumpuihin ”jazztime”. Partituurissa pianon soolo-osan alun neljä ensimmäistä tahtia (Dm7) näyttävät seuraavilta:

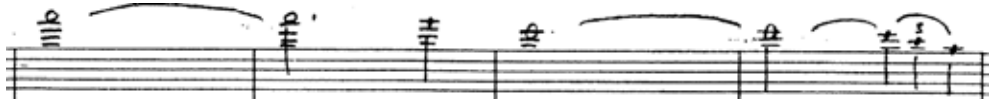


Jatkossa, D-taitteen toisessa choruksessa, piano, basso ja rummut jatkavat koko choruksen ajan edellä mainituilla periaatteilla: pianossa ”solo ad lib”, bassossa ”jazztime col piano changes” ja rummuissa ”jazztime”. I viulu alkaa nyt vuorostaan fillata (fill in) tätä kokonaisuutta. Neljässä ensimmäisessä tahdissa operoidaan merkityn Dm7-soinnun noonilla, terssillä ja undesimillä: e-sävel on Dm7-soinnun nooni (9), f-sävel terssi (3) ja g-sävel undesimi (11).



Tahdit 5–8:

IV asteen sointutehon (Gm7) kohdalla I viulun (tahdit 5–6) fillaus jatkuu pääasiallisesti merkityn Gm7-soinnun noonilla, josta edetään perussävelelle: a-sävel on Gm7-soinnun nooni (9) ja g-sävel vastaavasti perussävel (1 tai 8). Noonin vahva painotus jatkuu myös Dm7-soinnun (tahdit 7–8) alueella, joskin viimeisen tahdin lopussa palataan selkeästi myös pintarakenteessa merkityn soinnun sävelille: e-sävel on Dm7-soinnun nooni (9), c-sävel vastaavasti septimi (7) ja a-sävel kvintti (5).



Tahdit 9–12:

Partituuriin merkityn Bb7-soinnun kohdalla (9. tahdissa) fillaus jatkuu soinnun tredesimillä – joka voidaan analysoida myös soinnun sekstiksi – josta edetään soinnun kvintille: g-sävel on Bb7-soinnun tredesimi tai seksti (13 tai 6) ja f-sävel vastaavas-

ti kvintti (5). Partituuriin merkityn A7(#9)-soinnun alueella (10. tahdissa) fillataan merkityn soinnun ylennetyllä noonilla, josta edetään soinnun perussävelelle: c-sävel on A7(#9)-soinnun ylennetty nooni (#9) ja a-sävel vastaavasti soinnun perussävel (1). Tämän choruksen kahdessa viimeisessä tahdissa painotetaan nyt yksistään Dm7-soinnun undesimiä tai kvarttia: g-sävel on merkityn Dm7-soinnun undesimi (11) tai kvartti (4).



Under Northern Skies: E-taite

Under Northern Skies -kokonaisuuden E-taitteessa teos kehittyy ja jännitettä nostetaan. Esim. piano jatkaa samalla periaatteella kuin D-taitteessa: "solo ad lib". Basson ohjeistuksessa partituurissa lukee "time simile, col piano changes". Rummuissa lukee "time simile, col solist, play II time, triplets". Alttohuilussa lukee "First Time Tacet, col violin II".

Tahdit 1–4:

Pianon osuus neljän ensimmäisen tahdin osalta näyttää konkreettisesti seuraavalta:

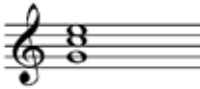


Ensimmäisessä viulussa lukee "First Time Tacet" eli ensimmäisellä kerralla ollaan hiljaa.

Pianoon on merkitty Dm7-sointu. Jousien äänet näyttävät partituurissa neljän ensimmäisen tahdin osalta seuraavilta:



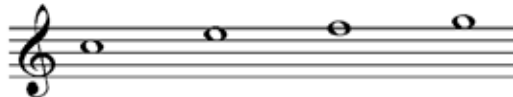
Tahdit 1–4 perustuvat itse asiassa C-joonisen moodin sävelmateriaaliin ja siitä johdettuihin asteikkoihin tai moodeihin, jotka pintarakenteessa saavat seuraavia muotoja. Ensimmäisen tahdin II viulussa (2. rivi) esiintyy pintarakenteessa E-fryygisen moodin ensimmäinen (1.) tetrakordi (e–f–g–a), alttoviulussa (3. rivi) vastaavasti C-joonisen moodin ensimmäinen (1.) tetrakordi (c–d–e–f) sekä I sellossa (4. rivi) G-miksolyydisen moodin ensimmäinen (1.) tetrakordi (g–a–B–c). Nämä kokonaisuudet kertautuvat toisessa, kolmannessa ja neljännessä tahdissa. II sellossa (5. rivi) vakiinnutetaan perussointutehoa terssittömän Dm-soinnun sävelillä (d–a–d). Ensimmäisessä viulussa (1. rivi) on eräänlainen obligato, jolla vakiinnutetaan näkyvästi mm. merkityn soinnun noonia ja undesimiä: e-sävel on Dm7-soinnun nooni (9), f-sävel terssi (3) ja g-sävel puolestaan undesimi (11). Tässä sointu-skaala-ajattelussa on syvärakenteessa löydettävissä eräänlainen looginen analogia aikaisempiin vastaaviin kohtiin verrattuna, jolloin Dm(7)-soinnun ja C-soinnun sävelet esiintyivät samassa yhteydessä. Tällöin C-sointu esiintyi pintarakenteessa usein kvinttikäännöksenä. Nyt C-sointua – tai itse asiassa sen kvinttikäännöstä – vastaa tavallaan samalla logiikalla C-joonisen moodin tiettyjen moduksien tetrakordit: E-fryygisen moodin 1. tetrakordi, C-joonisen moodin 1. tetrakordi ja G-miksolyydisen moodin 1. tetrakordi.



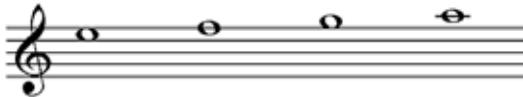
C/G



G-miksolyydisen moodin 1. tetrakordi



C-joonisen moodin 1. tetrakordi



E-fryygisen moodin 1. tetrakordi

Tahdit 5–6:

Tahdeissa 5–6 pianoon on merkitty Gm7-sointu, joka on siis D-mollibluesin IV asteen molliseptimisointu. Partituuri näyttää jousien osalta seuraavalta:



Viidennessä tahdissa II selloon (5. rivi) on merkitty terssittömän Gm-soinnun sävelet (g–a–d) ja kuudenteen tahtiin terssittömän Dm-soinnun sävelet (d–a–d). Kuudennessa tahdissa on tavallaan etupainotteisesti siirrytty II sellossa jo I asteen sointutehoon. II viulun (2. rivi), alttoviulun (3. rivi) sekä I sellon (4. rivi) yhteisointi on analysoitavissa F-joonisen moodin sävelmateriaalin ja siitä johdettujen asteikkojen tai moodien pohjalta. Ilmiöllä on eräänlainen analogia vastaaviin aikaisempiin kohtiin verrattuna. Tällöin perusmuotoisen Gm7-soinnun kohdalla esiintyi mm. C-taitteessa terssiton Gm-sointu + F-soinnun kvinttikäännös. Tämä analysoitiin Gm9sussoinnuksi. Nämä modaaliset asteikot saavat pintarakenteessa tällä kertaa seuraavia muotoja: II viulussa operoidaan F-joonisen moodin pentakordilla, F-duuripentakordilla, alttoviulussa D-aiolisen moodin pentakordilla, D-mollipentakordilla ja I sellossa A-fryygisen moodin pentakordilla. I viulu painottaa obligatonomaisesti tällä kertaa näkyvästi a-säveltä, joka on Gm7-soinnun nooni (9). Tahdin lopussa esiintyvä g-sävel on merkittyyn Gm7-sointuun verrattuna perussävel.



F-duuripentakordi



D-mollipentakordi



A-fryyginen pentakordi

Tahdit 7-8:

Tahdeissa 7-8 pianoon on merkitty Dm7, joka on D-mollibluesin I asteen sointu. Näissä tahdeissa jousien melodinen liike on paljolti samantyylinen kuin tahdeissa 5-6.

7. tahti:



8. tahti:



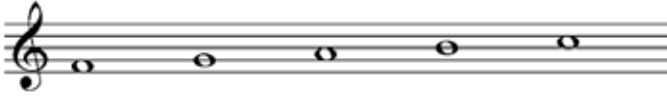
Tahdeissa 7-8 käytetty sävelmateriaali assosioituu luontevasti C-joonisen moodin sävelmateriaalin piiriin ja siitä johdettuihin asteikkoihin tai moodeihin, jotka ovat pintarakenteessa seuraavat: II viulussa (2. rivi) D-doorinen pentakordi, alttoviulussa (3. rivi) B-lokrinen pentakordi ja I sellossa (4. rivi) F-lyydinen pentakordi.



D-doorinen pentakordi



B-lokrinen pentakordi



F-lyydinen pentakordi

II sello (5. rivi) soittaa Dm7-soinnun perussäveltä (d) ja kvinttiä (a). I viulussa ope-roidaan näkyvästi Dm7-soinnin noonilla (9), josta edetään soinnun septimille (c) ja siitä kvintille (a).

Tahdit 9–10:

Tahdissa 9 pianoon on merkitty ensin Bb7(b5)-sointu ja tahdissa 10 vastaavasti A7(b13)-sointumuoto. Partituuri näyttää jousien osalta seuraavalta:

9. tahdissa II selloon (5. rivi) on merkitty bVI asteen sointutehon, tässä tapauksessa Bb7(b5)-soinnun, perussävel (Bb), terssi (d) ja septimi (as). Käytetty sävelmateriaali assosioituu 9. tahdissa kokonaisuudessaan Bb-lyydis-miksolyydin moodin alueelle, josta pintarakenteessa käytetään moodin osia seuraavasti. II viulussa (2. rivi) käytetään e-sävelestä lähtevää tetrakordia, alttoviulussa (3. rivi) vastaavasti c-sävelestä lähtevää tetrakordia ja I sellossa (4. rivi) as-sävelestä lähtevää tetrakordia. I viulussa pysytään g-sävelellä, merkityn soinnun tredesimillä (13).



Bb-lyydis-miksolyydinen asteikko

10. tahdissa pianon sointumuoto on nyt A7(b13). II selloon on merkitty edellisen tahdin periaatteita noudattaen soinnun perussävel (a), terssi (cis) ja septimi (g). Sävelmateriaali hahmottuu 10. tahdin osalta kokonaisuudessaan harmonisen D-molliasteikkoon, jonka osia käytetään pintarakenteessa. II viulussa esiintyy selkeästi pintarakenteessa harmonisen D-molliasteikon e-säveleltä alkava tetrakordi. Sen sijaan alttoviulussa painotetaan harmonisen D-molliasteikon pohjalta merkityn soinnun (A7b13) terssiä (cis), kvinttiä (e) sekä noonin ja tredesimin muunnosta (Bb ja f). I sellon sävelmateriaalina esiintyy harmonisen D-molliasteikon g-säveleltä alkava tetrakordi: g, a, Bb ja cis. I viulussa liikutaan ensin soinnun septimillä (g), josta edetään alennetulle tredesimille (f) ja siitä alennetulle noonille (Bb). Harmoninen D-molliasteikko tuottaa luontevasti näitä säveliä.



Harmoninen D-molliasteikko

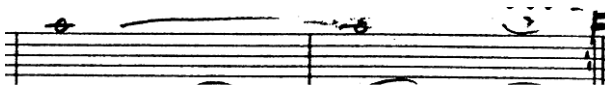
Tahdit 11–12:

Partituurissa tahdit 11–12 on merkitty II viulun, alttoviulun ja sellojen osalta samanlaisiksi kuin esimerkiksi tämän E-taitteen tahdit 1–2. Tosin alttosaksofoni tulee mukaan toisella chorus-kerralla. Alttosaksofonin nuottimerkinnät ovat partituurissa samanlaisia kuin II viulussa. Tämän lisäksi I viulussa pysytään nyt ainoastaan sointusävelen kvintillä (a).

Alttosaksofoni:

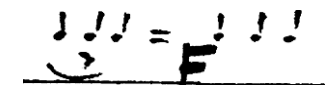


I viulu:



Under Northern Skies: F-taite

F-taitteessa tahtilaji muuttuu 3/4-tahtilajiksi. Taitteiden välissä on seuraava merkin-



Nyt choruksen pituus on 24 tahtia. Sointukulku on kirjoitettu mm. basson yhteyteen seuraavasti:

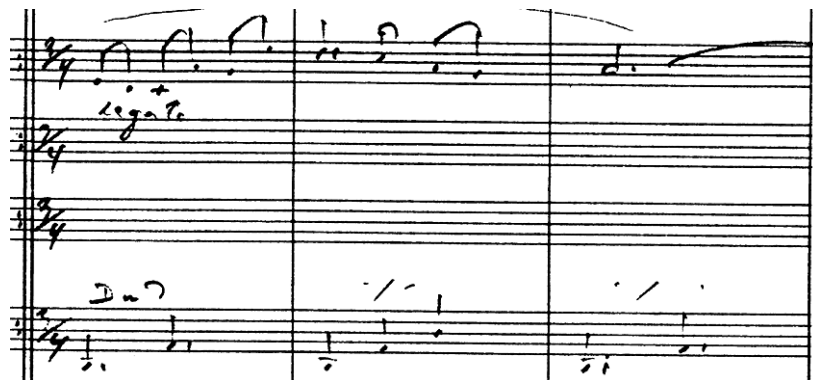
3/4: / Dm7 (8 tahtia) / Gm7 (4 tahtia) / Dm7 (4 tahtia) / Bb7 (2 tahtia) / A7(b13) /
/A7 / Dm7 (4 tahtia) /

Pianoon on merkitty koko choruksen ajan "solo ad lib", alttihuiluun ja alttosaksofooniin tahtiin 20 asti "col viola".

Tahdit 1–4:

Basso operoi keskeisesti merkityn soinnun äänillä: pohjasävelellä (d) ja kvintillä (a). Alttoviulun (1. rivi) ja basson (4. rivi) osuus näyttää neljän ensimmäisen tahdin osalta seuraavalta:

Tahdit 1–3:



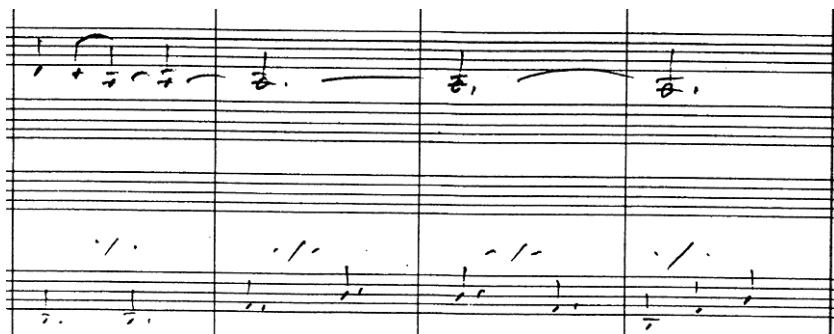
4. tahti:



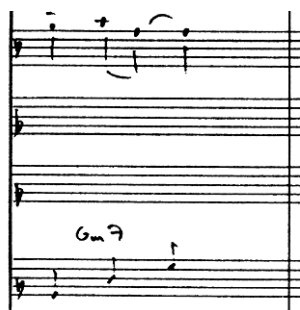
Partituuriin merkityn alttoviulun (1. rivi) melodia noudattaa itse asiassa C-pentatonisen asteikon sävelmateriaalia. Näin myös laajennetun Dm7-soinnun sävelet, nooni (e) ja undesimi (g), esiintyvät luontevasti pintarakenteessa soinnun perussävelen (d), kvintin (a) ja septimin (c) lisäksi.

Tahdit 5–8:

Tahdeissa 1–4 esitetty syvärakenteen sävelmateriaalilogiikka korreloi myös näihin tahteihin. Tosin alttoviulun osuudessa ei esiinny e- eikä g-säveltä tässä yhteydessä pintarakenteessa.

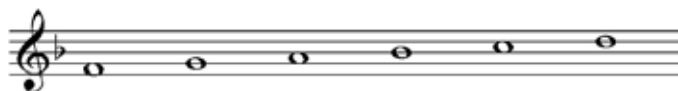
Tahdit 9–12:

Tahtien 9–12 partituurimerkinnät näyttävät basson ja alttoviulun osalta seuraavalta:

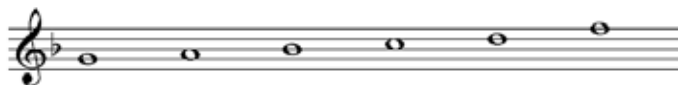
Tahdit 9–11:12. tahti:

Tahdeissa 9–12 alttoviuluun (1. rivi) merkitty melodia liikkuu nyt itse asiassa F-heksakordin sävelmateriaalin alueella: f, g, a, Bb, c ja d. Näin ollen tästä heksakordista on rakennettavissa johdonmukaisesti Gm11-sointumuoto, ja tässä heksakordissa

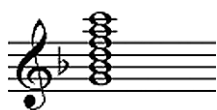
esiintyy siis Gm7-sointuun nähden sointusävelten lisäksi myös nooni (a) ja undesimi (c). Mikäli analyysi halutaan ankkuroida soinnun pohjasävelen mukaan g-säveleltä alkavaksi, silloin on kysymyksessä F-heksakordin II modus, F-heksakordi/II: g, a, Bb, c, d ja f. Tämä voidaan merkitä myös seuraavasti: G-mollipentakordi + f.⁵⁵



F-heksakordi



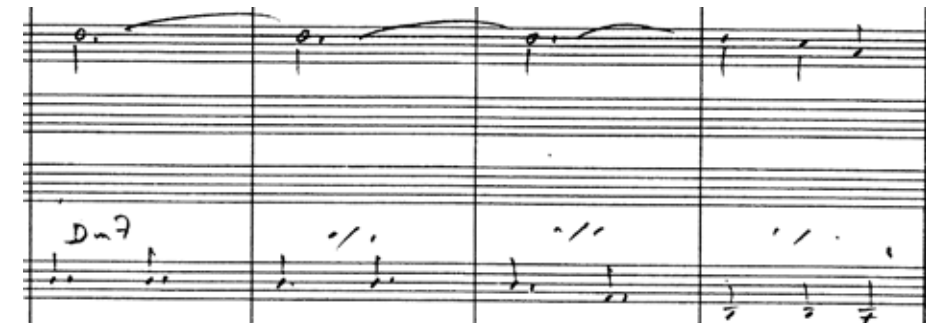
F-heksakordin II modus = F-heksakordi/II = G-mollipentakordi + f



Gm11

Tahdit 13–16:

Näissä tahdeissa partituuriin merkityn alttoviulun (1. rivi) ja basson (4. rivi) merkin-



Basso pysyttelee pääasiallisesti Dm7-soinnun perussävelellä (d), joskin soinnun kvintti (a) ja septimi (c) esiintyvät kerran. Alttoviuluun merkitty sooloääni pysyy niin ikään sointusävelillä. Nyt perussävel (d) painottuu, joskin soinnun septimi (c) ja kvintti (a) myös esiintyvät kerran.

⁵⁵ Vrt. myös esim. Ford 1993, 12–13. G-minor Pentatonic with Added 6 th.

Tahdit 17–20:

Tahtien 17–20 merkinnät ovat alttoviulun (1. rivi) ja basso (4. rivi) osalta tässä cho-
ruksen kohdassa nyt seuraavat:

Tahdit 17–19:

20. tahti:

Tahdeissa 17–18 basso tukee Bb7-sointua vahvasti perussävelellä (Bb) ja kerran kvintillä (f). A7(b13)- ja A7-sointujen kohdilla basso painottaa niin ikään soinnun perussäveltä (a) ja A7(b13)-soinnun kohdalla myös kerran kvinttiä (e). Bb7-soinnun kohdalla alttoviuluun merkityssä melodiassa liikutaan laajennetun soinnun sävelillä: g-sävel on Bb7-soinnun tredesimi tai seksti (13 tai 6) ja c-sävel vastaavasti nooni (9). A7(b13)- ja A7-sointujen kohdilla alttoviulumelodiassa painotetaan merkityn soinnun alennettua tredesimiä (f). Tällä perusteella nämä tahdit painottuvat sointupohjaiseen ajattelutapaan.

Tahdit 21–24:

Partituuri näyttää jousien ja basson osalta tahdeissa 21–24 seuraavalta: 1. rivi = I viulu, 2. rivi = II viulu, 3. rivi = alttoviulu, 4. rivi = I sello, 5. rivi = II sello ja 6. rivi = basso.

The image shows a handwritten musical score for measures 21 through 24. It consists of six staves, numbered 1 to 6 from top to bottom, corresponding to Violin I, Violin II, Viola, Cello I, Cello II, and Bass. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 21 shows various rhythmic patterns and slurs. Measure 22 features a prominent triplet in the first staff. Measures 23 and 24 continue the melodic and harmonic development with slurs and specific note values.

Tahdit 21–22 voidaan analysoida sekä sointupohjaisella että skaalapohjaisella periaatteella. Näissä tahdeissa myös alttuhuiluun ja alttosaksofoniin on merkitty I viulun melodia vaikka se ei näykään nuottiesimerkissä.

Sointupohjaisella tulkinnalla 21. tahdissa jousissa liikutaan Dm9sus4-soinnun sävelillä, 22. tahdissa pitäydytään Dm7sus4-soinnun sävelmateriaalissa. Pianon kohdalle – vaikka se ei näy nuottiesimerkissä – on merkitty Dm7 (solo ad lib). Kun tämä otetaan huomioon, polysointumerkintä voidaan kirjoittaa seuraavasti:

$\frac{C}{Dm7sus4}$

Toinen tulkinta on skaalapohjainen tulkinta. Tahdit 21–22 voidaan ajatella konstruoiduiksi erityisesti jousien, basson, alttuhuilun ja alttosaksofonin osalta C-pentatonisen asteikon sävelmateriaalista. Pianoon on merkitty Dm7-sointu. Tällöin C-pentatonisen asteikon sävelmateriaalin tuloksena syntyy sama laajennetun Dm9sus4- ja Dm7sus4-soinnun tuntu.

Tahdeissa 23–24 perussointuteho pysyy pianossa Dm7-sointuna. Alttosaksofoniin (1. rivi) ja alttuhuiluun (2. rivi) on kirjoitettu yksiviivainen c-sävel seuraavasti:

The image shows a short musical notation for measures 23 and 24, specifically for the Alto Saxophone (1. rivi) and Alto Flute (2. rivi). Both parts play a single, sustained C note (one line) across the two measures, indicated by a single horizontal line with a note head and a long horizontal line extending through the measures.

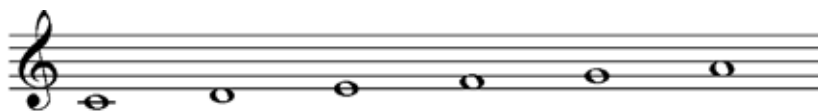
Tahdeissa 23–24 yhteissointi assosioituu luontevasti merkityn Dm7-soinnun perussointuväriin. I viuluun on haluttu liikettä ja siinä operoidaan nyt F-pentatonisen asteikon sävelmateriaalilla, joka pintarakenteessa voidaan analysoida myös F-pentatonisen asteikon V modukseksi: D-mollipentatoninen asteikko. II viulun, alttoviulun ja sellojen yhteissointi assosioituu hyvin kahden edellisen tahdin logiikkaan. Taustalla on Dm7sus4-sointu. Bassossa operoidaan niin ikään Dm7-soinnun perussävelellä (d) ja kvintillä (a).

Under Northern Skies: G-taite

Yleispiirteenä G-taitteesta voidaan todeta, että taitteen pituus ja tahtilaji noudattavat F-taitteen periaatteita sointukulun pysyessä 24-tahtisena mollibluessin rakenteena 3/4-tahtilajissa. Partituurissa alttoviuluun on merkitty partituurissa 16. tahdin loppuun saakka sama stemma kuin F-taitteessa. Alttouhuiluun ja alttosaksofoniin on puolestaan merkitty ”col Viola” G-taitteessa 16. tahdin loppuun saakka. I viuluun tulee nyt täysin uutta kontrapunktista ajatusta. II viulujen merkintä on ”col violin I”. Bassoon on merkitty myös tässä choruksessa uudeksi soitto-ohjeeksi ”walking bass”. Pianon soitto-ohjeistuksessa lukee nyt ”comp., fill economically, comp simile”. Partituuri näyttää I-II viulujen ja alttoviulun kahdeksan ensimmäisen tahdin osalta seuraavalta. I viulu = 1. rivi, II viulu = 2. rivi ja alttoviulu = 3. rivi.

Tahdit 1–8:

Alttoviuluun, alttuhuiluun sekä alttosaksofoniin merkitty stemma on analysoitu jo edellisessä F-taitteessa vastaavassa kohdassa. Nyt I ja II viulussa on kontrapunktinen oma uusi melodia, joka täydentää hienosti alttoviulun, alttuhuilun ja alttosaksofonin melodiaa. F-taitteen lopussa (tahdit 21–24) Dm7-soinnun kohta on analysoitu sekä sointu- että skaalapohjaisella tulkinnalla. Tähän nojautuen tämä Dm7-soinnun kohta voidaan analysoida luontevasti polytonaalisesti. Tätä polytonaalista tulkintaa voidaan perustella aikaisemmin vastaavissa kohdissa esiintyneillä Dm7- ja C-sointujen päällekkäisyyksillä eli Dm7-sointujen ja C-sointujen sävelten yhtä aikaa esiintymisellä sekä Dm7sus-soinnun perussaundilla. Näiden tahtien sointujen sävelistä muodostuu luontevasti heksakordi: c, d, e, f, g, a.



C-heksakordi

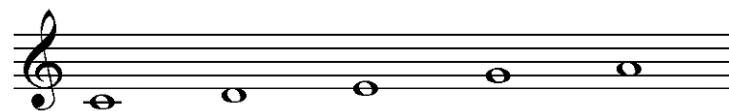
Jazzperinteessä on tavallista esittää tämä näkökulma myös sointuun (tässä Dm7) orientoitumisen kannalta: D-mollipentakordi + c-sävel.⁵⁶



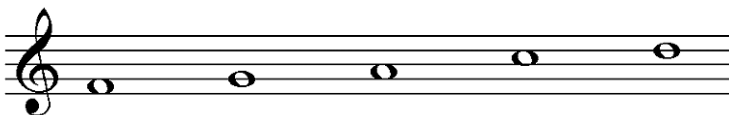
D-mollipentakordi + c

Tämän tulkinnan mukaan G-taitteen tahdeissa 1–8 käytetään C-heksakordin sävelmateriaalia tämän uuden kontrapunktisen melodian aineksina myös pintarakenteessa.

Polymodaalisen näkökulman mukaan C- ja F-pentatonisten asteikkojen yhdistelmä tuottaa vastaavan sävelmateriaalirakennelman, C-heksakordin.



C-pentatoninen



F-pentatoninen



C-heksakordi



C-heksakordi/II = D-mollipentakordi + c

⁵⁶ Vrt. esim. Ford 1993, 12–13.

Tahdit 9–12:

Partituurimerkinnät näyttävät tahdeissa 9–12 I ja II viulujen (1. ja 2. rivi) sekä alttoviulun (3. rivi) osalta seuraavilta:

Alttoviulun osuus on merkitty samanlaiseksi kuin vastaavalla kohdin F-taitteessa, joten analyysi on suoritettu F-taitteen yhteydessä. Tässä yhteydessä on oleellista muistaa, että alttuhuiluun ja alttosaksofoniin on merkitty myös "col viola". I viulu pysyy tässä vaiheessa sointusävelillä: d-sävel on Gm7-soinnun kvintti (5) ja f-sävel vastaavasti Gm7-soinnun septimi (7).

Tahdit 13–16:

Näissä tahdeissa analyysi on palautettavissa tämän choruksen alussa esitettyihin periaatteisiin. Partituurimerkinnät näyttävät tahtien 13–16 osalta I ja II viulun (1. ja 2. rivi) sekä alttoviulun (3. rivi) osalta seuraavilta:

Alttoviuluun merkitty teema on analysoitu F-taitteen vastaavassa kohdassa. Sen sijaan I viulun nuottimerkintöjen mukaan sävelmateriaali liikkuu e-sävelellä täydennetyin D-bluesasteikon sävelmateriaalin piirissä.



D-bluesasteikko + e

Tahdit 17–20:

Yleisvaikutelma näistä tahdeista näyttää jousien ja basson osalta seuraavalta. I viulu = 1. rivi, II viulu = 2. rivi, alttoviulu = 3. rivi, I sello = 4. rivi, II sello = 5. rivi ja basso = 6. rivi.

Edellisestä näytteestä voidaan havaita, että Bb7-soinnun kohdalla basso liikkuu Bb7-soinnun perussävelellä (Bb) ja kvintillä (f), II sello soinnun perussävelellä (Bb), I sello soinnun terssillä (d), alttoviulu soinnun septimillä (as) sekä II viulu soinnun noonilla (c) ja terssillä (d). Näin sointusävelten painotus on selkeä. I viulun sävelmateriaali on analysoitavissa Bb-pentatonisen asteikon alueelle.

Edellisen näytteen pintarakenteessa I viulussa Bb7-soinnun sävelten vaikutusta on häivytetty ensin kvarttikuluilla ja lopuksi kvinttikululla: g–d–g, c–g–c, f–c–f, Bb–f–Bb ja f–Bb–f.

A7(#9,b13)-soinnun kohdalla I viulussa pysytään polysointuajattelun mukaan pintarakenteessa F-soinnun sävelillä. F-soinnun sävelet tuovat mukaan mm. merkityn A7(#9,b13)-soinnun karakteristiset muunnesävelet: F-soinnun perussävel (f) on merkityn A7(#9,b13)-soinnun alennettu tredesimi (b13) ja c-sävel vastaavasti ylennetty nooni (#9). II viulussa c-sävel voidaan analysoida ylennetyksi nooniksi (#9). Alttoviulun g-sävel on vastaavasti merkityn soinnun septimi (7). I sellossa esiintyy A7(#9,b13)-soinnun terssi (cis) ja II sellossa vastaavasti soinnun perussävel (a). Bassoon on partituuriin kirjoitettu A7(#9,b13)-soinnun kohdalle soinnun perussävel (a) ja kvintti (e).

Alttohuilussa (1. rivi) ja alttosaksofonissa (2. rivi) on palattu pois "col viola" -formaattista. Nyt niissä esiintyvät Bb7-soinnun g-sävel, joka on tredesimi (13) ja c-sävel, joka on puolestaan nooni (9). A7(#9,b13)-soinnun alueella alttihuilu ja alttosaksofoni painottavat f-säveltä, joka on merkityn soinnun alennettu tredesimi (b13).



Tahdit 21–24:

Näiden tahtien partituurimerkinnät näyttävät jousien ja basson osalta seuraavilta.
1. rivi = I viulu, 2. rivi = II viulu, 3. rivi = alttoviulu, 4. rivi = I sello, 5. rivi = II sello ja 6. rivi = basso.

Bassossa painotetaan Dm7-soinnun perussäveltä (d) ja kvinttiä (a). II selloon on merkitty myös Dm7-soinnun perussävel (d) ja I selloon vastaavasti Dm7-soinnun kvintti (a). Viuluosastossa painopiste muuttuu, kuten aiemminkin mm. tämän cho-ruksen alussa on nähtävissä, enemmän C-painotteisen tonaalisen keskuksen suuntaan. Näin II viulussa esiintyy C-soinnun perussävel (c) ja alttoviulussa vastaavasti C-soinnun kvintti (g). C-sävel on Dm7-soinnun septimi (7) ja g-sävel vastaavasti Dm7-soinnun undesimi (11 tai 4). I viulussa liikutaan nyt C-heksakordin sävelmateriaalin piirissä. C-heksakordi on Dm7-soinnun yhteydessä käyttökelpoinen asteikko, sillä tämä heksakordi sisältää Dm7-soinnun perussävelen (d), terssin (f), kvintin (a), septimin (c), noonin (e) ja undesimin (g).

Säestävä sointublokki viittaa tässäkin yhteydessä kuitenkin vahvasti Dm7sus4-tyypiseen sointuväriin. Melodiassakin f-sävel on esillä pääasiallisesti hajasävelfunktiossa (lomasävel).

Alttouhuilussa (1. rivi) ja alttosaksofonissa (2. rivi) on merkitty 21. tahdissa sama melodia kuin I viulussa. Jatkossa melodia pysyy tiiviisti c-sävelellä, joskin alttouhuilussa on käytetty myös glissando-efektiä. C-sävel on siis Dm7-soinnun septimi (7).

Under Northern Skies: H-taite

H-taite on *Pohjoisen taivaan alla* -kokonaisuuden päätösosa. Tämä jakso alkaa soinnullisesti blueschoruksen loppupuolelta, jossa Bb7(b5)-soinnusta edetään A7(#9,b13) -sointuun ja siitä Dm7-sointuun. Pianoon on merkitty soitto-ohjeeksi "fill very little". Piccolon kohdalla partituurissa lukee "col violin I, upper part". Synkooppipainotteinen melodiaääni on siirtynyt selkeästi alttahuiluun ja alttosaksofoniin.

Tahdit 1–4:

Alttahuilun (1. rivi) ja alttosaksofonin (2. rivi) osalta partituurimerkinnät näyttävät H-taitteen alussa seuraavilta:



Näytteessä Bb7(b5)-soinnun kohdalla (tahdit 1–2) äänet ovat laajennetun soinnun ääniä: g-sävel on Bb7(b5)-soinnun tredesimi (13) ja c-sävel vastaavasti nooni (9). A7(#9, b13)-soinnun kohdalla (tahdit 3–4) näytteessä merkityt äänet, f-sävelet, ovat kyseessä olevan soinnun alennettuja tredesimejä (b13).

Jousien ja basson osalta partituuri näyttää nyt seuraavalta: 1. rivi = I viulu, 2. rivi = II viulu, 3. rivi = alttoviulu, 4. rivi = I sello, 5. rivi = II sello ja 6. rivi = basso.



Basso painottaa sointujen perussäveliä, jotka Bb7(b5) -soinnun kohdalla ovat Bb ja A7(#9, b13)-soinnun kohdalla a. Sellojen ja alttoviulun osalta yhteissoinniksi ja -soinnuksi tulee 1–2 tahdeissa Bb7-sointu, josta kvintti puuttuu. I ja II viulujen yhteissointi ja -sointumaailma assosioituvat vastaavassa kohdin puolestaan C-sointuun. Näin Bb7(b5)-soinnun kohta voidaan analysoida johdonmukaisesti kahden edellä mainitun soinnun yhtäaikaiseksi esiintymäksi, jonka tuloksena voidaan konstruoida myös Bb13(#11)-sointumuoto. Tällöin kaikki sävelet ovat myös pinta-rakenteessa kongruenssisuhteessa sointuun. On sitten pitkälle näkökulmakysymys, halutaanko asiaa lähestyä kahden soinnun yhtäaikaisena esiintymisenä, polysointuna vai laajennetun soinnun muotona. Kahden yhtäaikaisen soinnun, polysoinnun, merkintätapa näyttäisi tässä yhteydessä seuraavalta:

C
Bb7(5 omit)



Bb13(#11) = C
Bb7 (5 omit)

V asteen soinnun kohdalla sellojen ja alttoviulun yhteissoinniksi ja -soinnuksi tulee kvinttitön A7-sointu. I ja II viulun osalta operoidaan nyt keskeisesti F-soinnun sävelten alueella. Tällöin tullaan myös kahden yhtäaikaisen soinnun käytön alueelle: polysointu. Nyt siis kvinttitön A7-sointu ja F-soinnun sävelet esiintyvät yhtä aikaa. Tällöin myös merkityn A7 (#9,b13)-soinnun karakteristiset muunnosävelet selittyvät luontevasti. C-sävel on tällöin ylennetty nooni (#9) ja f-sävel alennettu undesimi (b13). Polysointumerkintä voidaan tässä tapauksessa kirjoittaa seuraavasti:

F
A7 (5 omit).



A7(#9,b13) = E

A7 (5 omit)

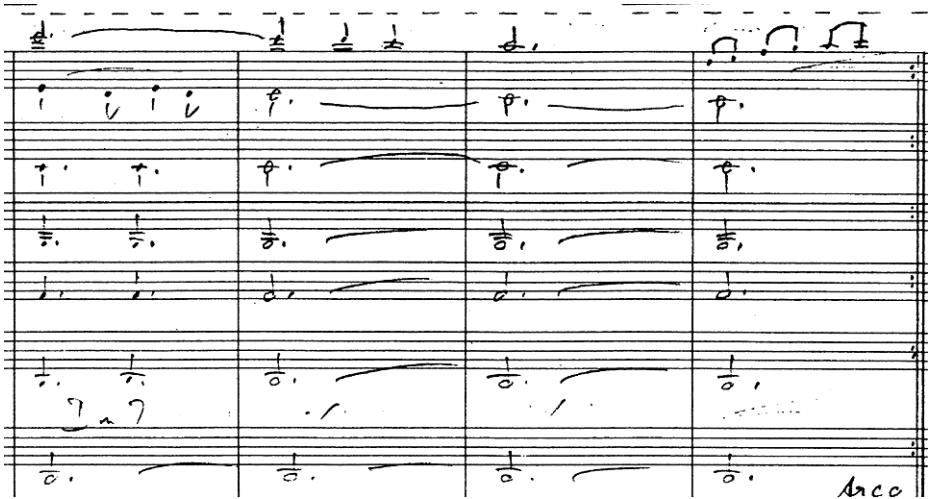
Tahdit 5–8:

Tämän taitteen loppuosa (tahdit 5–8) on I asteen sointutehon eli Dm7-soinnun aluetta. Pianon merkintä on edelleen "fill very little". Merkintä kehottaa siis fillaamaan hyvin vähän. Alttohuilun (1. rivi) ja alttosaksofonin (2. rivi) partituurimerkinnot ovat osittain samat kuin edellisen G-taitteen alttohuilussa ja -saksofonissa. Ne ovat nyt seuraavat:



Edellisessä näytteessä liikutaan merkittyyn Dm7-sointuun nähden seuraavalla sävelyhdistelmällä: e–d–e–d–c. Nämä ovat numeroin merkittyinä 9–8–9–8–7.

Jousien ja basson osuus näyttää vastaavassa kohdin puolestaan tältä. 1. rivi = I viulu, 2. rivi = II viulu, 3. rivi = alttoviulu, 4. rivi = I sello, 5. rivi = II sello ja 6. rivi = basso.



Bassossa painotetaan Dm7-soinnun perussäveltä (d), selloissa puolestaan Dm7-soinnun perussävelen (d) lisäksi myös soinnun kvinttiä (a). I ja II viulun sekä alttoviulun yhteissointi painottuu näkyvästi myös C-soinnun sävelten alueelle. Toisin sanoen näissä tahdeissa pääsääntöisesti voidaan ajatella käytetyn kahta päällekkäistä sointua: kvintitön Dm7- ja C-sointu. Polysointumerkintä olisi siten seuraava:

C
Dm7(omit 3).

Edellä mainittu polysointu voidaan analysoida yhtä luontevasti Dm9sus4-soinnuksi. Erityisesti viimeissä tahdissa I viulussa käytetään pintarakenteessa selkeästi myös C-heksatonista asteikkoa, C-heksatonisen asteikon II modusta: C-heksatoninen/II.

Teoksen I osan loppu

H-taitteen lopussa on eräänlainen ylitaitte, joka lopettaa I osan. Tässä on soinnullisia Aspekteja erityisesti blueschoruksen lopusta. Harmoninen liike perustuu itse asiassa D-mollibluేశchoruksen alennetun VI asteen ja V asteen sointutehoille, joita väritetään. Tämä ylitaitte on 18 tahdin mittainen kokonaisuus.

Tahdit 1–4:

Tahdeissa 1–4 alttohuilun (1. rivi), alttosaksofonin (2. rivi) ja pianon (3. ja 4. rivi) osuudet näyttävät partituurissa seuraavilta:

Alttohuilussa ja alttosaksofonissa on sama melodia. G-sävel on Bb7-sointuun ajateltuna soinnun tradesimi (13) tai seksti (6) ja f-sävel vastaavasti A7-sointuun suhteutettuna ylinouseva kvintti (#5).

Tahdeissa 1–2 pianon vasemmassa kädessä esiintyy kvinttitön Bb7-sointu, oikeassa kädessä operoidaan pääasiallisesti Em6-soinnun sävelillä. Tällöin ces- ja des-sävelet on ajateltu enharmonisesti B- ja cis-sävelinä. Polysointumerkintä voidaan kirjoittaa seuraavasti:⁵⁷

Em6
Bb7(5 omit).

57 Tässä on analogiaa ns. tritonuskorvaavuuden kanssa. Vrt. esim. Pass & Thrasher 1970, 9, Liukko 1989, 96 ja Boling 1993, 35–36 ja 81 sekä Levine 1995, 260–263. Ks. myös Jaffe 1996, 67–76.

Toisen tahdin ensimmäisellä tahdinosalla vilahtaa myös Bb7-soinnun kvintti (f-sävel).

Tahdeissa 3–4 pianon vasemman käden osuudeksi tulee kvinttitön A7-sointu. Oikeassa kädessä soitetään puolestaan g-sävelle rakentuvaa kvarttisointua: g–c–f. Polysointumerkintä voidaan kirjoittaa seuraavasti:

kvarttisointu (g–c–f)

A7(5 omit).

Edellä mainitun kvarttisoinnun c- ja f-sävelet ovat A7-sointuun suhteutettuna muunnosäveliä, altered-säveliä: c-sävel on ylennetty nooni (#9) ja f-sävel vastaavasti ylennetty kvintti (#5). Tällä perusteella soinnun voisi yhtä hyvin merkitä A7(#5,#9)-soinnuksi. Alttohuilu ja -saksofoni pysyvät f-sävelellä.

Tahdeissa 1–4 jousien ja basson partituuri näyttää seuraavalta. 1. rivi = I viulu, 2. rivi = II viulu, 3. rivi = alttoviulu, 4. rivi = I sello, 5. rivi = II sello ja 6. rivi = basso.

The image shows a handwritten musical score for measures 1 through 4. The score is written on six staves. The first four staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Cello I. The fifth and sixth staves are for Cello II and Double Bass. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). There are also some handwritten annotations in the first staff, including 'ruhilo pime' and 'a g a Tc'.

Basson, sellojen ja alttoviulun soinnuksi tulee tahdeissa 1–2 Bb7-sointu, josta pin-tarakenteessa kvintti (f) puuttuu. I–II viulujen yhteissoinniksi tulee puolestaan (ters-sitön) Em6-sointu.⁵⁸ Tällöin des- ja ces-sävelet on ajateltu enharmonisesti cis- ja B-sävelinä. Tässä on polytonaalista ajattelua, jossa tritonussuhteiset soinnut esiin-tyvät yhtä aikaa. Viittaan tässä yhteydessä mm. aikaisemmin esittämääni Passin ja Thrasherin luokittelun mukaiseen 4. kategoriaan, joka viittaa juuri tritonussuhteis-ten sointujen käytön korvaavuusperiaatteeseen.⁵⁹ Toisin sanoen, polysointumerkin-tä olisi tahtien 1–2 osalta tämän näkökulman mukaan seuraava:

Em6

Bb7(5 omit).

Tahtien 3–4 osalta A7(#5,#9)-sointumuoto voidaan analysoida yhteissoinnin perus-taksi.

Tahdit 5–8:

Tahdit 5–8 näyttävät seuraavalta. 1. rivi = I viulu, 2. rivi = II viulu, 3. rivi = alttoviulu, 4. rivi = I sello, 5. rivi = II sello, 6. rivi = basso 8. rivi = piccolohuilu, 9. rivi = altttohui-lu, 10. rivi = alttosaksofoni, 11. ja 12. rivi = piano.

The image shows a handwritten musical score for measures 5 through 8. It consists of 12 staves, each representing a different instrument as defined in the text: 1. rivi = I viulu, 2. rivi = II viulu, 3. rivi = alttoviulu, 4. rivi = I sello, 5. rivi = II sello, 6. rivi = basso, 8. rivi = piccolohuilu, 9. rivi = altttohui-lu, 10. rivi = alttosaksofoni, 11. ja 12. rivi = piano. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and slurs. The staves are numbered 1 through 12 on the left side. The measures are separated by vertical bar lines. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

58 Alttohuilu ja alttosaksofoni tukevat tätä (g-sävelillä), vaikka ne eivät näykään nuottiesimerkissä.

59 Pass & Thrasher 1970, 9. Ks. myös Liukko 1989, 96.

Edellä olevan näytteessä soinnun värisävyä muutetaan ja muunnetaan. Tahdeissa 5–8 operoidaan itse asiassa Dmmaj9(b5)-soinnun sävelmateriaalilla. I viulussa soinnun sävelten asemaa muutetaan siten, että tahdeissa 5–6 nooni (e-sävel) on ylimpänä äänenä. Tahdeissa 7–8 nooni muuttuu suureksi septimiksi (cis).

Tahdit 9–12:

Tahtien 9–12 partituurimerkinnästä otettakoon seuraava näyte. Soittimien järjestys nuottiviivastoilla 1–12 on sama kuin edellä. Nuottiesimerkin alin viivasto on merkitty lisäksi tässä näytteessä rummuille.

The image shows a handwritten musical score for measures 9, 10, and 11. The score is written on 12 staves. Measures 9, 10, and 11 show a progression of chords with various accidentals (flats, naturals, sharps) and slurs. Measure 12 is marked 'Tacet' and contains a long horizontal line. The bottom staff of measure 12 has a 'd.' marking.

Handwritten musical score for a piano piece, page 220. The score consists of 12 staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The eleventh staff has a treble clef. The twelfth staff has a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The word 'Tacet' is written on the eighth, ninth, and tenth staves. The score ends with a double bar line on the twelfth staff.

Edellä olevan näytteen perusteella tahdeissa 9–12 jatketaan operoimista Dmmaj9(b5)-soinnun sävelten alueella.

Tahdit 13–16:

Partituuri näyttää tahtien 13–16 osalta seuraavalta. Soittimien järjestys nuottiviivoilla 1–12 on sama kuin edellä.

The image shows a handwritten musical score for measures 13–16. It consists of 12 staves arranged in a 3x4 grid. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first four staves (1-4) show a complex melodic line with many notes and accidentals. The next four staves (5-8) show a more rhythmic pattern with many rests. The last four staves (9-12) show a simpler melodic line with fewer notes and accidentals. The notation is somewhat messy and appears to be a working draft.

Tahdeissa 13–14 ei käytetä suurta septimiä pintarakenteessa, joten pintarakenteen sointumuoto muodostuu tällä kohdin Dmadd9(b5)-soinnun sävelmateriaalista. Tahdeissa 15–16 suuri septimi tulee myös pintarakenteessa jälleen mukaan, joten sointumuoto on Dmmaj9(b5). Onkin pitkälle makuasia, halutaanko 13–14 tahdit tulkita myös Dmmaj9(b5)-soinnun käytöksi, josta tällä kohdin cis-sävel jätetään pintarakenteesta pois.

Tahdit 17–18:

Ylitaitteen kaksi viimeistä tahtia päättää koko ensimmäisen osan Dmadd9(b5)-soinnun sävelten värisävyssä.

Handwritten musical score for two measures, measures 17 and 18. The score is written on ten staves. The first measure (measure 17) contains a series of notes and rests, with a key signature change to one flat (B-flat) indicated by a 'b' and a flat symbol. The second measure (measure 18) contains a series of notes and rests, with a key signature change to one sharp (F-sharp) indicated by a 'sharp' symbol and a flat symbol. The notes are written in a stylized, handwritten manner. The staves are numbered 1 through 10 on the right side. The notes are written in a way that suggests a specific harmonic structure, likely the Dmadd9(b5) chord mentioned in the text.

Tiivistelmä

Tiivistelmänä *Suomi*-teoksen ensimmäisestä osasta, *Under Northern Skies*, voidaan todeta, että osassa on vahvasti myös modaalisia aineksia. Ensimmäisen osan keskeiseksi ja kantavaksi voimaksi sekä harmoniseksi ”punaiseksi langaksi” nousee mollibluesin sointukulku, jota on käsitelty melodisesti ja soinnullisesti rikkaasti sekä monipuolisesti. Teoksen ensimmäinen osa sisältää kahdeksan taitetta, jotka on partituurissa merkitty kirjaimin A, B, C, D, E, F, G ja H. Tässä analyysissä on käytetty samoja kirjainmerkintöjä.

Teoksen ensimmäisen osan A-taite on itse asiassa hyvinkin ”sinfoninen” eikä A-taite paljasta millään muotoa sittemmin esiin puhkeavaa mollibluesia eikä siihen rakennettua ydinteemaa. Visuaalisestikin tämä asia tulee esille partituurimerkinnöissä. Partituuriin ei ole merkitty ensimmäisen osan A-taitteeseen ainoatakaan reaalisoitumerkintää. Lyhyesti voidaan todeta ensimmäisen osan A-taitteesta, että siinä esitellään monenlaisia musiikillisia rikkauksia, joita on analysoitu yksityiskohtaisemmin asiaankuuluvissa yhteyksissä.

Ensimmäisen osan B-taite luo vielä viivyttävää dominanttiseptimipohjaiseen sointuun perustuvaa pitkää jännitettä, joka antaa odotuttaa tulevaa. Tämän taitteen harmoninen perusta on kokonaisuudessaan muunnosväliä sisältävä dominanttiseptimimuotoinen sointu. Partituurin harmonisen perustan merkintä kuvaa osuvasi asiaa: esim. A7(alt.). Tämä teoksen kohta korreloi esimerkillisesti mm. Leonard B. Meyerin esittämään musiikin informaatioteoriaan. Edellä mainitun informaatioteorian keskeisenä ajatuksenahan on odotuksien luominen, niiden mahdollinen viivästyttäminen ja lopuksi se, millä tavalla odotukset täyttyvät.⁶⁰

Ensimmäisen osan C-taitteessa koko alkupuolen valmisteleva jännite purkautuu ydinteemaan, joka on rakennettu D-mollibluesin sointukulukuun. Partituurissa reaalisoitumerkkejä ei esiinny vielä ensimmäisen blueschoruksen aikana. Sen sijaan C-taitteen toisesta choruksesta alkaen reaalisoitumeroitumetitkin ovat partituurimerkinnöissä mukana. Ydinteema vaihtelee viulujen ja alttosaksofonin kesken. Ydinteema on ensin viuluissa, sitten alttosaksofonissa. Silloin kun ydinteema on C-taitteessa alttosaksofonissa, jousiosastossa operoidaan ensisijaisesti säestävässä roolissa. Alttosaksofoni esittää myös pieniä variaatiota eräissä kohdin ydinteemasta viuluihin verrattuna.

D-taitteen ensimmäinen chorus avautuu pianosoolon tai -improvisaation kautta. Pianon osuudessa lukee ”solo ad lib”. Partituurissa reaalisoitumerkinnät ovat mukana. Myöhemmin uudessa choruksessa D-taitteessa partituurimerkinnöissä pianosoolo jatkuu I viulujen fillatessa ja tuodessa kontrastia pääasiallisesti pidemmällä äänillä.

E-taitteen ensimmäisessä choruksessa, ja siinä erityisesti jousiosastossa, useiden moodien – tai vaihtoehtoisesti kulloisenkin pääasteikon (emoasteikon) eri modusten – yhtäaikainen käsittely D-mollibluesin sointukulkuun tuo jälleen uuden sointija sointuvärielementin. Tässä choruksessa sointupohjaiset aspektit (D-mollibluesin

60 Rantavaara 1971, 155–171. Artikkelin nimi on *Musiikin merkitys ja informaatioteoria*. Siinä esitetään Leonard B. Meyerin informaatioteoriaa. Inari Teinilän suomennos.

sointukulku) ja erilaiset modaaliset aspektit lyövät veljellisesti kättä toinen toisilleen.

E-taitteen jälkeen F-taitteessa tahtilaji muuttuu 3/4-tahtilajiksi. Alttoviuluun on merkitty uutta temaattista modaalista ainesta. Alttohuiluun ja alttosaksofoniin on merkitty ”col Viola”. Nyt choruksen pituus on 24 tahtia.

G-taitteessa F-taitteen temaattinen aines jatkaa osan chorusta samanlaisena (16 tahtia) alttoviulussa, alttohuilussa ja alttosaksofonissa. I ja II viuluun on merkitty uutta itsenäistä kontrapunktista kudosta. Choruksen loppuosassa tämä uusi kudus jatkaa solistista osuuttaan muiden soittimien esiintyessä lähinnä säestävässä roolissa.

H-taite perustuu soinnullisessa mielessä lähinnä molliblueschoruksen lopun ainekseen, joita käsitellään soinnullisessa mielessä rikkaasti ja värikylläisesti. Taitteen luonne on staattinen. Kyseinen taite päättää myös koko ensimmäisen osan. Tässä taitteessa esiintyy mm. polysointuja tai laajennettuja sointuja, muunnosointuja, korvaavaa sointuperiaatetta ja muita musiikillisia rikkauksia hyvinkin monipuolisesti.

Voisiko Sarmannolla ja jollakin merkittäväällä eurooppalaisella taidemusiikkiperinteen säveltäjällä löytyä jonkinlaista analogiaa modaalisessa mielessä? Esimerkiksi Bartókilla esiintyy sävellystuotannossaan – mm. jousikvartetoissaan – eri moodien samanaikaista käyttöä. Sarmannon *New Hope Jazz Mass* -teoksessa esiintyy useiden moodien samanaikaista käyttöä. Tällaista yhteyttä tehtäessä on hyvä muistaa, että Bartókin musiikki perustuu paljolti länsimaisen taidemusiikkiperinteen ja unkarilaisen kansanmusiikin yhdistelmään. Yhtä oikeutettua on todeta mm. tämän analysoidun *Suomi*-teoksen – ja muidenkin tässä tutkimuksessa esiin tulleiden Sarmannon teosten perusteella – että Sarmannon tuotannossa länsimainen taidemusiikkiperinne, jazztraditio ja kansanmusiikkiperinne elävät sulassa sovussa ja rikastuttavassa kongruenssisuhteessa toinen toistensa kanssa.

2. Seppo Paakkunainen

Kansanmusiikkivaikutteita

Eri maiden tai kulttuurien kansanmusiikkiperinteillä on ollut suuri vaikutus Paakkunaisen sävellystuotantoon ja ilmaisuun. Tähän voidaan lukea keskeisesti suomalaisen ja saamelaisen kansanmusiikkiperinne unohtamatta muitakaan perinteitä, mm. intialaisia vaikutteita. Seuraavassa tuon esille näitä perinteitä tiettyjen Paakkunaisen teosten kautta. Pyrin siihen, että näiden teosten käsittely laajentaa käsitystä modaalisen jazzin tulosta Suomeen ja sen ilmenemisestä eri muodoissaan.

2.1 Onpa tietty tietyssäni

Paakkunainen on todennut *Onpa tietty tietyssäni* -teoksestaan, että teoksen A-osa on Kantelettaren runosävelmästä rytmisesti muunnettu. B-osa on itse sävelletty. Samassa yhteydessä tuli esille myös se, että melodiassa on vaikutteita John Coltranen *My Favorite Things*istä.⁶¹

Tämän teoksen originaali versio on peräisin Polvijärven Sotkumasta vuodelta 1877.⁶² Seuraava näyte on 6/8-tahtilajissa ja se noudattaa A-mollipentakordin sävelmateriaalia.

N: 14

ONPA TIETTY TIETYSSEÄNI

TRAD/SEPPÖ P.
KANTELETTARE 5.106
POLVIJÄRVI
SOTKUMA 1877

VOCAL & KANTELE

E. LÖY-ÄM, LÖY-ÄM ÄM-MÄN KÄT - KÖN J: KI-P-JA VAN - KI - VEN KO-LÖS-TR E: KA-A-HEN KÄN-TE - SEN VÄ-HIS-TR

J: KÄ - H - HEN KÖI - VUN JUU - REN AL - LA

Otan jatkossa näytteeksi kaksi säveltäjältä saamaani versiota, jotka molemmat ovat 3/4-tahtilajeissa ja eri sävellajeissa.

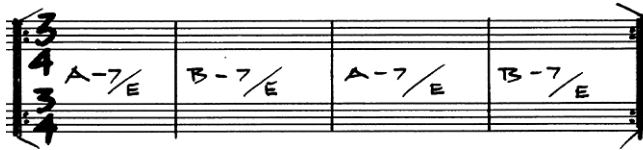
Ensimmäinen versio

Teoksen A-osassa operoidaan A-doorisen moodin I ja II asteen sointujen vuorottelulla. Am7/E-sointu on e-pohjainen A-doorisen moodin I asteen molliseptimisointu ja Bm7/E on puolestaan e-pohjainen A-doorisen moodin II asteen molliseptimisointusointu. E-sävelen painotus tasapainottaa sointuvärien vaihtoa ja tuo eräänlaisia urkupisteen (pedal point) tuntua.

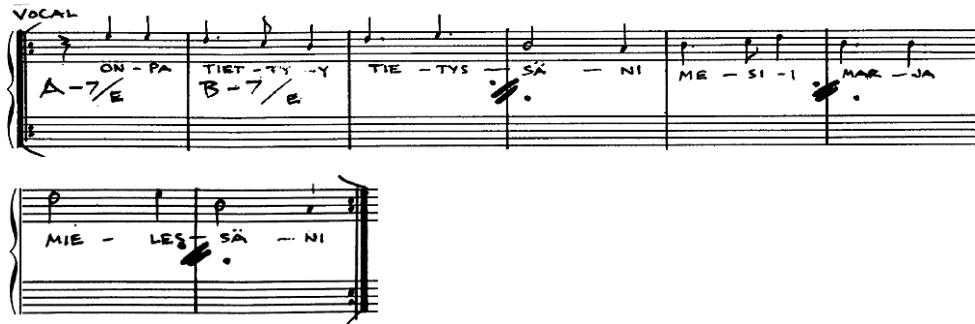
⁶¹ Paakkunainen 2008 ja 2010. VLK.

⁶² Liukko on saanut tämän teoksen kaikki nuottinäytteet Paakkunaiselta itseltään. SPK. VLK. Tämän tyylisissä teoksissa nuottikuva on usein viitteellinen antaen tilaa yksilölliselle vapaudelle mm. sointujen käsittelyn ja fraseerauksen suhteen. Analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.

Johdanto-osa:

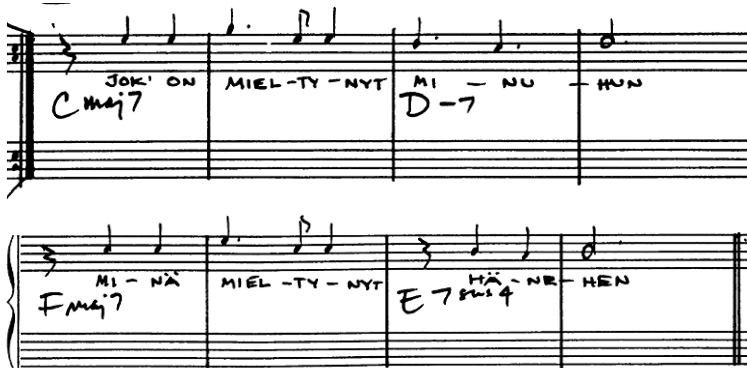


Teoksen A1- ja A2-osat näyttävät seuraavilta:



Edellisessä näytteessä melodia liikkuu selkeästi A-mollipentakordin sävelmateriaalissa. Soinnut liikkuvat puolestaan A-doorisen moodin alueella samalla idealla kuin johdanto-osassa.

B-osan nuottiesimerkki näyttää puolestaan seuraavalta:



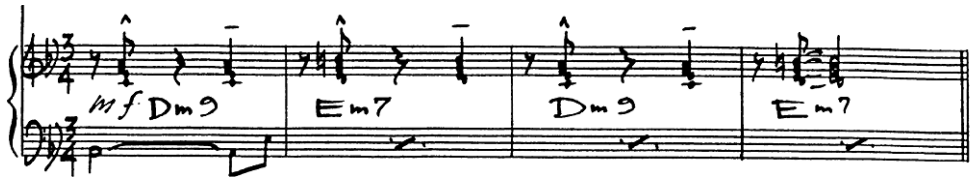
Sävellajin tonaalinen keskus on muuttunut rinnakkaissävellajiin, C-duuriin, josta palataan lopuksi E7sus4-soinnun kautta takaisin A-mollipohjaiseen tonaaliseen keskukseen. Cmaj7-sointu = C-duurin I asteen majorseptimisointu, Dm7 = II asteen molliseptimisointu ja Fmaj7 = IV asteen majorseptimisointu. E7sus4-sointu, kuten aikaisemmin on todettu, vie takaisin A-mollitonaliiteettiin.

Baron-kirjan mukana on levy, joka sisältää mm. *Onpa tietty tiettyssäni* -teoksen.⁶³ Levyllä tätä teosta tulkitsevat seuraavat muusikot: Anja Piipponen (laulu) ja IR-kvartetti. IR-kvartetissa soittavat Jukka Linkola (piano), Ilkka Hanski (basso), Reino Laine (rummut) ja Paroni Paakkunainen (tenorisaksofoni). Teos on peräisin vuodelta 1978. Seuraava improvisointikatkelma on otettu *Onpa tietty tiettyssäni* -teoksen Linkolan pianosoolosta, jossa liikutaan A-doorisen moodin tunnelmassa.⁶⁴ Pintarakenteessa A-doorisen moodin terssiä ei esiinny juuri tällä kohtaa. Näytteen tahdeissa 1–8 huomio kiinnittyy A-doorisen moodin intervaleilla operoimiseen, intervallikavaan, joka on seuraava: kvintti (a–e), seksti (a–fis), septimi (a–g), oktaavi (a–a), nooni (a–B), oktaavi (a–a) ja septimi (a–g). Tämän jälkeen melodiahyppyjä tasapainotetaan skalaarisemmalla liikkeellä.



Toinen versio

Onpa tietty tiettyssäni -teoksesta otetaan mukaan toinenkin versio.⁶⁵ Edellisessä versiossa mainitsemani Paakkunaisen viittaukset Coltranen *My Favorite Things* -teokseen tulevat esille jo heti johdannon keinuvassa jazzvalssin rytmiikassa. Johdanto näyttää seuraavalta:



Sointujen käsittely perustuu edellä olevassa näytteessä D-doorisen moodin I ja II asteiden sointujen vuorotteluihin: Dm9-sointu on D-doorisen moodin I asteen mollioonisointu ja Em7 puolestaan D-doorisen moodin II asteen molliseptimisointu. Edellisen version vastaavassa kohdassa soinnut olivat eri sävellajissa, A-mollissa, jossa basson säveltä vakiinnutettiin. Se oli eräänlainen urkupiste, pedal point: / Am7/E / Bm7/E / Am7/E / Bm7/E /.

⁶³ Niiranen 2003. Levy on nimeltään *Baron*.

⁶⁴ Harri Louhensuon transkriptio, 2009. VLK.

⁶⁵ Liukko on saanut myös tämän teoksen kaikki näytteet Paakkunaiselta itseltään. SPK. VLK.

Teoksen A-osa näyttää seuraavalta:

A

The musical score for section A is presented in three systems. The first system features a single melodic staff and a grand staff with chords Dm7 and Em7. The second system features a single melodic staff and a grand staff with rests. The third system features a single melodic staff and a grand staff with rests.

Edellä esitetyn nuottikuvan perusteella teoksen A-osa noudattaa melodiassa D-mollipentakordin sävelmateriaalia. Sointujen käsittelyn suhteen A-osassa liikutaan D-doorisen moodin I ja II asteiden sointujen sävellillä: Dm7 = D-doorisen moodin I asteen molliseptimisointu ja Em7 puolestaan D-doorisen moodin II asteen molliseptimisointu. Tässä versiossa soinnut on merkitty pohjamuodossaan eli toisin kuin edellisessä versiossa.

Teoksen B-osassa painottuu rinnakkaissävelaji, F-duuri, josta lopuksi palataan Asus4- ja A7-soinnun kautta takaisin A-osaan ja siis D-mollipohjaiseen sävellajiin.

B

The musical score for section B is presented in three systems. The first system features a single melodic staff and a grand staff with chords Fmaj7 and Gm7. The second system features a single melodic staff and a grand staff with chords Bbmaj7, Asus4, and A7.

Näytteen jälkeen nuottiesimerkissä on esitetty sanat seuraavasti:

ONPA TIETTY TIETYSSÄNI

- A** Onpa tietty tietyssäni
mesimarja mielessäni
- A** lempilintu liittossani
sinisorsa suojassani,
- B** joka on mieltynyt minuhun
minä mieltynyt hänehen
- A** Hänell' on ihanat silmät
minulla syän suloinen.
- B** Ei hän heittänyt minua
eikä yksin jättänyynnä:
- A** omaksensa on ottanunna
kullaksensa kutsununna
- A** kaunoksensa katsonunna
valkiaksensa valinnut.
- B** Niin minä hänessä riipun
sekä riipun jotta kiikun
- A** niinkuin lintu lehtipuussa
kuusen oksalla orava.

Saamelaisvaikutteita

Paakkunaisella oli pitkäaikainen ystävyys Nils Aslak Valkeapään, Ailun, kanssa. Tämä ystävyys aukaisi arvokkaita portteja saamelaiseen perinteeseen ja siinä erityisesti joikujen saloihin ja elämään yleensä.⁶⁶

Otan tässä tutkimuksessa esille otteita kahdesta saamelaiseen perinteeseen pohjautuvasta teoksesta, jotka ovat seuraavat: *Dálvi duoddar luohiti* (*Talvitunturin joikha*) ja *Rái' do luohiti*.

2.2 *Dálvi duoddar luohiti* (*Talvitunturin joikha*)

Paakkunainen on säveltänyt *Dálvi duoddar luohitin* (*Talvitunturin joikha*) mieskuorolle vuonna 1994. Teos on omistettu Ylioppilaskunnan laulajille ja sen johtajalle, Matti Hyökille.⁶⁷ Vaikka *Dálvi duoddar luohiti* on sävelletty Ylioppilaskunnan laulajille, teoksessa on sellaisia modaalisia ja rytmisiä aineksia, joita käytetään sekä kansanperinnepohjaisessa ilmaisussa että jazzissa. Säveltäjä on kirjoittanut teoksen alkutekstiin seuraavaa:

”*Dálvi duoddar luohiti* eli *Talvitunturin joikha* on YL:n ja Matti Hyökin tilaama teos. Perinteisesti saamelainen joikaaminen on yksiäänistä säestyksetöntä vaihtelevalla ihmisäänellä tuotettua musiikkia. Tässä mielessä *Talvitunturin joikha* ei ole aitoa joikua. Tosin olen tässä luohitissa käyttänyt perusmateriaalina perinteisiä joikuaihoita.

66 Ks. Paakkunaista käsittelevä haastattelu II osan 4. luvussa esim. seuraavien otsikoiden alla: Joiku ja Modaalisuus – kontakti luontoon.

67 Liukko on saanut kaikki *Dálvi duoddar luohiti* -näytteet Paakkunaiselta itseltään. SPK. VLK.

Yli 20 vuoden yhteistyö monen saamelastaiteilijan kanssa (mm. Nils Aslak Valkeapää ja Ailu A. Gaup) on rikastuttanut musiikillista näkemystäni ja vaikuttanut tähänkin teokseen. *Dálvi duoddar luohtin* äänneteksti imitoi saamelaisen joikun äännetä. Sitä äännetään kuten suomea, paitsi että *g* ääntyy *k*. Kaikissa kuorostemmoissa esiintyvä *vou vou vaa vou vaa vou vaa* -rytmi saadaan keinumaa avaamalla suu reilusti painokkaalla *vaa*-tavulla. Yleisäänmuodostus voisi olla mahdollisimman luonnollinen. Tietenkin saamelaisen joikun kuuntelu levyltä tuo esitykseen oikeaa potkua!”⁶⁸

Yleispiirteinä voidaan todeta, että teoksen sävelmateriaali liikkuu G-pentatonisen asteikon sävelmateriaalin alueella. Teoksen tahtilajit vaihtuvat tahdin välein 3/8- ja 4/8-tahtilajeissa.

Johdanto-osa:

Teoksen johdanto-osassa liikutaan G-pentatonisen asteikon sävelmateriaalin puitteissa, joskin pintarakenteessa ei käytetä heti kaikkia asteikon säveliä.⁶⁹ Bassojen ja baritonien osalta nuottikuva näyttää alussa seuraavalta:

Bar1 *mp* Vou vou vaa vou vaa vou vaa

Bar2 *mp* Vou vou vaa vou vaa vou vaa

Bass 1 *p* Vou vou vaa vou vaa vou vaa

Bass 2 *pp* Vou vou vaa vou vaa vou vaa *cresc... poco a poco*

Bassoissa painottuu G-pentatonisen asteikon d-sävel urkupisteajatuksena, joka on toteutettu rytmisesti rikkaasti 3/8-tahtilajin kolmosta ja 4/8-tahtilajien kakkosta ja nelosta korostamalla. Näin syntyy myös eräänlainen rytmisen ostinatokuvio. Tämä pedal point -ajatus tuo häilyvän tonaliteetin tuntua, sillä selkeä G-pentatoninen keskus häilyy vahvasti d-pohjan suuntaan. Baritoneissa operoidaan vastaavasti G-pentatonisen asteikon a-sävelen parissa.

68 Partituurin ensimmäisellä sivulla.

69 Tässä teoksessa B-sävelestä käytetään h-sävelen nimeä.

Jatkossa – partituurin sivulla 3 – ainoastaan basso- ja baritoniäänissä on merkintöjä: g-sävel. Muihin ääniin on merkitty tauot. Ylin rivi = 2. baritoniääni, keskimäinen rivi = 1. bassoääni ja alin rivi = 2. bassoääni.

1 x Tacet

The musical score shows three staves. The top staff is for the 2nd baritone voice, the middle for the 1st bass voice, and the bottom for the 2nd bass voice. All three voices have the lyrics 'vou vou vaa' repeated. The first two staves start with a *mp* dynamic and end with a *mf* dynamic. The third staff starts with a *mp* dynamic and ends with a *mf* dynamic. There are also *sim.* markings above the staves. A *1 x Tacet* marking is at the beginning of the first staff. A vertical arrow with the numbers 1, 5, and 8 is next to the first staff.

Edellä mainitun näytteen 2. bassoäänissä on myös merkintöjä, jotka tarkoittavat yläsävellaulutekniikkaa. Säveltäjän mukaan se ei kuulu perinteisen joikhaamisen taitoihin. Paakkunainen kuvaa asiaa partituurin alussa seuraavasti:⁷⁰

Toisella bassolla esiintyvä merkintä

The notation shows a single note on a staff with a vertical line through it, indicating a specific technique.

tarkoittaa suu- ja nenäontelolla tuotettuja harmoonisia yläsäveliä. Tekniikka on seuraava:

1. Aluksi tuotetaan perussävel G vokaalilla *a*.
2. Keuhkoista tuleva ilmavirta ohjataan myös nenäonteloon.
3. Kieli on samassa asennossa kuin *g*:tä äännettäessä.
4. Huulia supistamalla ja laajentamalla pitäisi syntyä perussävelen G yläoktaavin yläpuolelle perussäveliä, kvinttejä, terssejä ja septimejä taidoista riippuen.
5. Keskitytään kuuntelemaan erityisesti näitä vaihtuvia harmoonisia yläsäveliä. Perussävel pysyy harjoituksen myötä hyvin mukana ilman erityistarkkailua.

Edelläkuvattu yläsävellaulutekniikka ei kuulu perinteisen joikhaamisen taitoihin.

A-osa:

Teoksen A-osassa bassoissa 1–2 ja baritoni 2:ssa on *sim*-merkintä, joten ne jatkavat aikaisemmin mainitulla formaatilla.

The musical notation shows three staves labeled 'Bar.2', 'Bass 1', and 'Bass 2'. Each staff has a *sim.* marking above it.

Tenorit 3–4 ja baritoni 1 liikkuvat vastaavassa kohdin selkeästi G-pentatonisen as- teikon sävelmateriaalissa.

⁷⁰ Partituurin alussa esittelysivulla.

Ten.3 *sim.*
Lou leig - u luu lai loi loig - o leio loi lu lai lou loig - o lei - lu luu loig - o leio loi luu lai

Ten.4 *sim.*
Lou leig - u luu lai loi loig - o leio loi lu lai lou loig - o lei - lu luu loig - o leio loi luu lai

Bar.1 *sim.*
Lou leig - u luu lai loi loig - o leio loi lu lai lou loig - o lei - lu luu loig - o leio loi luu lai

Tenoreihin 1–2 on merkitty tauot. Merkinnyt eivät näy nuottikuvassa.

B-osa:

Teoksen B-osa näyttää tenoriäänten 1–4 (rivit 1–4) ja baritoniäänen 1:n (rivi 5) osalta seuraavalta. Baritoniääniin 2 ja bassoääniin 1–2 on kirjoitettu sim-merkintä, joten ne jatkavat aiemmin mainitulla formaatilla. Baritoniääni 2 ja bassoäännet 1–2 eivät näy nuottiesimerkissä.

B

(Vain muutama)
(Fals.)
Uu uu uu uu

(Fals.)

Ten.1

Ten.2

Ten.3

Ten.4

Bar.1

Edellä olevan näytteen perusteella ja aikaisempaan analyysiin perustuen sävelmateriaali on edelleen G-pentatonisen asteikon sävelmateriaalissa.

C-osa:

Teoksen C-osan partituurimerkinnät ovat nyt puolestaan alla olevan näytteen mukaisia. Näytteen ensimmäisellä rivillä on tenoriääni 1, toisella rivillä tenoriääni 2, kolmannella rivillä tenoriääni 3, neljännellä rivillä tenoriääni 4 ja viidennellä rivillä baritoniääni 1. Baritoniääneen 2 sekä bassoääniin 1–2 on kirjoitettu sim.-merkin. Ne eivät ole näytteessä mukana.

C (Vain muutama) (Fals.)

(Vain muutama) (Fals.)

sim.

sim.

sim.

sim.

Lou leig- u luu lai loi loig- o leio loi lu lai lou loig- o lei - lu luu loig- o leio loi luu lai

Lou leig- u luu lai loi loig- o leio loi lu lai lou loig- o lei - lu luu loig- o leio loi luu lai

Lou leig- u luu lai loi loig- o leio loi lu lai lou loig- o lei - lu luu loig- o leio loi luu lai

sim.

C-osassa äänisatsi on tihtentynyt. Sävelmateriaali on edelleen selkeästi G-pentatonisen asteikon sävelten alueella.

D-osa:

D-osassa tenoreihin 1–2 on tullut uutta materiaalia muiden äänien (tenorit 3–4, baritonit 1–2 ja bassot 1–2) jatkaessa hypnoottisesti aikaisemman formaatin sim.-merkinnän mukaisesti. Tenoreiden 1–2 osalta nuottikuva näyttää seuraavalta. Sävelmateriaali pohjautuu edelleen G-pentatonisen asteikon perustalle.

D 4x 1-2x *f* 3-4x *ff*

Ten. 1
(Muut) Lei - lu lei luu lei loi lei luug-o lei lou lai laa lei loi luu loig-o

Ten. 2
(Muut) Lei - lu lei luu lei loi lei luug-o lei lou lai laa lei loi luu loig-o

E-osa:

Teoksen E-osan merkinnät ovat tenorien 1–4 (rivit 1–4) ja baritoni 1:n (viides rivi) osilta seuraavat:

E 2 x 8 Ten. solo ad. lib!

TACET

TACET

TACET

TACET

TACET

Samaan aikaan baritoni 2:n (1. rivi) ja bassojen 1–2 (2. ja 3. rivi) osalta partituurissa on sim.-merkinnät seuraavasti:

sim.

- *mf*

sim.

- *mf*

sim.

- *mf* 2 x 8

Käytetyn sävelmateriaalin kannalta katsoen sävelmateriaali pysyy E-osassa edelleen G-pentatonisen asteikon alueella. Edellä olevista näytteistä käy ilmi, että bassot 1–2

ja baritoni 2 jatkavat aikaisempaan tapaan sim.-merkkintöjen periaatteilla G-pentatonisen asteikon perussäveleen – g-säveleen – orientoituneesti. Muissa äänissä partituurissa lukee tacet (hiljaa), mutta partituurin ylhäällä tenorien kohdalla on uusi elementti, vapaasti lisäten -merkkintä (Ten. solo ad. lib!).

F- ja G-osat:

F- ja G-osat on ilmaistu seuraavassa näytteessä. Tenoriäänit on merkitty riveille 1–4 ja baritoniääni 1 riville 5. G-osa = kaksi kertaa D-osa.

The musical score is written for four tenors and one baritone. The key signature is G major, indicated by a box with 'F' and 'G = D' (vain 2x). The lyrics are: 'Lei - la lei - la loig - o lai - la leu - gaa' for Tenors 1 and 2, and 'Luu lei-go lai - la lei-la loi lai-laa leu-gaa' for Tenors 3 and 4 and Baritone 1.

Baritoni 2:n ja bassojen 1–2 säestävää funktiota on lisätty seuraavilla merkinnöillä.

The musical score shows three parts: Bar. 2, Bass 1, and Bass 2. Each part is marked 'Komppia sim...' and shows a series of notes in the bass clef.

Teoksen F-osassa kootaan periaatteessa aikaisempi materiaali yhteen. Sointikuvaksi tulee niiden maaginen yhteisvaikutus. Sävelmateriaali liikkuu G-pentatonisen asteikon piirissä.

Partituurimerkinnän perusteella teoksen G-osa on sama kuin teoksen D-osa kuitenkin siten, että D-osaa lauletaan kaksi kertaa.

Lopukkeen osalta säveltäjä noudattaa mielenkiintoisesti häivysperiaatetta siten, että ääniryhmät häviävät yksitellen pois. Ensin häviää tenori 1, sitten tenori 2, sitten tenori 3 jne. Tässä päästään ytimeen, siihen, että joiku ei koskaan lopu. Tämä näkökulma on esitetty hienosti teoksen lopukkeessa, joka puhukoon puolestaan:

LOPUKHE x -kertaa

*x -kertaa, ensin jää pois Ten. 1,
sitten Ten. 2 jne. stemma kerrallaan*

Joiku jatkuu...

Ja jatkuu...

*Kuulijan sisällä,
sielussa se soi.*

sim. x -kertaa

dim. . .

sim. x -kertaa

dim. . .

sim. x -kertaa Loppu:

dim. . . vain Bass 2 ppp

Tiivistelmä

Teos on sävelletty Ylioppilaskunnan laulajille ja sen johtajalle, Matti Hyökille. Teoksessa on johdanto, seitsemän osaa ja lopuke. Teoksen perusmateriaalina on säveltäjän mukaan joikuaihiot. Teoksessa käytetty sävelmateriaali pohjautuu G-pentatonisen asteikon perustalle. Erääksi teoksen kantavaksi tukipisteeksi muodostuu läpi teoksen 3/8- ja 4/8-tahtilajeissa etenevä *vou vou vaa vou vaa vou vaa* -ostinato, joka luo hypnoottisen tunnelman. Teoksessa on käytetty myös yläsävellaulutekniikkaa, jolla tarkoitetaan suu- ja nenäontelolla tuotettuja harmonisia yläsäveliä.

Aivan johdanto-osan alussa tonaalista keskusta (G-pentatoninen) ei paljasteta heti selkeästi vaan tonaalinen keskus häilyy d-sävelen suuntaan. Johdanto-osan lopussa G-pentatoninen sävelmateriaali on jo selkeästi myös pintarakenteessa. Tästä teos alkaa kehittyä saaden erilaisia ilmenemismuotoja. Huomionarvoista on myös se, että tenoreilla on perinteisen nuottikuvan lisäksi mm. *ad libitum* -ilmaisua. Teoksen lopussa noudatetaan häivytysperiaatetta siten, että ääniryhmät häviävät yksitellen pois.

Karelia-yhtye

Karelia-yhtyeen merkitys Suomessa on keskeinen erityisesti kansanmusiikkivai-
kutteiden yhdistämisestä rytmimusiikkiin. Ensimmäinen Karelia-yhtye perustettiin
vuonna 1970. Paroni Paakkunainen perusti tämän yhtyeen Martti ”Edward” Vesa-
lan kanssa.

Ensimmäisen Karelia-yhtye yhdisti kansanmusiikkia ns. beat-/rockkulttuuriin. Seu-
raava ensimmäisen Karelia-yhtyeen levyalbumin teksti valaisee asian ytimen:

”Beat on kansan omaisuutta. Kauan eläköön ja kasvakoon pääomamme. Sinä, nuori
ja riemukas rock-polvi, vaali ja helli rajuin syleilyin Suomen kansan popsävelmiä.

Armas Nukarainen ja livana Nyhtänsköljä, kaksi Suomen johtavaa pop-pelimannia,
ovat tällä pitkäsoittolevyllään pyrkineet aidon kansansävelmäsoinnin ja -tunteen
säilyttämiseen. Tekijöiden mielestä on Suomen kansan saatava kuulla omia melo-
dioitaan kunnon härmäläisellä meiningillä esitettynä. Kansalle on pakkosyötetty jo
kymmeniä (satoja) vuosia sterilisoituja, hengettämiä, klassisen musiikin tyyliin teh-
tyjä sovituksia suomalaisista kansanlauluista.

Tutkittuaan laajan valikoiman kansansävelmäesityksiä, päättivät tekijät säilyttää
tällä levyllä alkuperäismateriaalia imitoivan esitystyylin, huolimatta beat-musiikin
vaikutuksesta. Antakaa sonnin mylviä kiimassaan, sillä rakkaus ja rock svengaavat
kedolla.”⁷¹

Ensimmäinen Karelia-yhtye nojasi vahvasti beat- ja rockperinteellä höystettyi-
hin suomalaisiin kansansävelmiin. Yhtye julkaisi mm. kaksi albumia: *Suomi Pop*
ja *Suomi Pop 2*. Esim. *Suomi Pop (Karelia)* -levyllä olevat teosten nimet puhuvat
puolestaan:⁷²

1. *Peltoniemen Hintriikan surumarssi*
2. *Medley I (Valssi Pirkkalasta 1800 luvulta ja kiperä polkka Savosta)*
3. *Lulli juttanasa – Gukkin piera (kaksi joikua – Inarista ja Karasjoelta)*
4. *Hauranmaan polska*
5. *Pässi (polska ja polkka Haapavedeltä)*
6. *Kaksi jouhikkosävelmää (Impilahdesta)*
7. *Kaksi joikua (Karasjok – Koutokeino)*
8. *Pappi (Isokyröstä)*
9. *Medley II (Luomalan masurkka ja Kaustisen polkka)*
10. *Kansansinhvoonia (osat: Larko – Antante – Alleekro)*
11. *Kahella sarvella (vanha paimensoitto Luumäeltä ja Säämingistä)*
12. *Väinämöisen veljenpoika (runosävelmä Padasjoelta)*
13. *Poppolska (19. vuosisata)*
14. *Joikuja (Utsjoelta ja Inarista)*
15. *Kerimäki Beat (runosävelmä Kerimäeltä 1810-luvulta)*

Toinen Karelia-yhtye syntyi 10 vuotta myöhemmin. Uusi Karelia laajensi kansan-
musiikkimateriaalin käyttöä.

71 Suomi Pop Karelia -levyalbumin sisäsivulla oleva teksti. Finnlevy.

72 Suomi Pop Karelia -levyalbumin sisäsivulla oleva teksti. Finnlevy.

2.3 Läksin koista kulkemahan, veräjiltä vieremähän

Läksin koista Kulkemahan, veräjiltä vieremähän -teos on taltioitu mm. Karelian *Maanitus*-levylle (v. 1983). Tämän levyn takakannessa on kerrottu toisen Karelia yhtyeen historiasta keskeisiä asioita seuraavasti. Kuvauksessa määritellään myös Karelia-yhtyeen kehittämä *tanomusiikki*:

”Karelia-yhtye, jonka nimi muistuttaa Itä-Suomen rikkaasta ja omintakeisesta kulttuuriperinteestä, perustettiin jo 1970, mutta toimittuaan pari vuotta folk-rockin piirissä yhtye hajosi. Alkuperäisen Karelian toinen perustaja Paroni Paakkunainen kokosi v. 1980 uuden ja entistä ehomman yhtyeen. Aikaisemmasta folk-rockista on siirrytty lähemmäksi suomalaista kansanmusiikkia ja sovitukset noudattavat modernia akustista linjaa. Uudessa Kareliassa ovat keskeisellä sijalla suomalaiset kansansoittimet kantele ja tuohihuilu, sekä myös erikoisuudet kuten jouhikko ja lepenelauta. Syntetisoijat ja klavinetti laajentavat soitinvalikoimaa luonnollisella tavalla. Vanhaan suomalaiseen runonlaulu- ja soittoperinteeseen pohjautuen on Karelia herättänyt henkiin supisuomalaisen improvisoinnin eli mielijohteisen omasta päästä soittamisen. Karelia-yhtye tekee useat sovitukset ohjelmistoonsa ryhmätyönä, saaden näin irti jokaisesta instrumentista sille luonteenomaisimman piirteen. Vanhat muistiinmerkit kalevalais-, karjalais- ja länsi-suomalaissävelmät sovitetaan enakkoluulottomasti ja rohkeasti pyrkimyksenä säilyttää kansanomaisen henki. Karelia-yhtye kutsuu kehittämäänsä musiikkia *tanomusiikiksi*.⁷³

Maanitus-levyllä soittavat seuraavat henkilöt: Paroni Paakkunainen, Matti Kontio, Esa Kotilainen, Eerik Siikasaari ja Judo Wasama. Kullakin henkilöllä on useita soittimia. Levyn takakannessa soitinvalikoimaa on kuvattu seuraavasti:⁷⁴

Paroni Paakkunainen

– tuohihuilu, viburnum opulus flauto eli koiranheisihuilu eli paskanmarjapilli, klarinetti, sopraano-, alto-, tenori- ja baritonisaksofoni

Matti Kontio

– 5-kielinen kantele, 5-kielinen jouhikielinen kantele, 9-kielinen kantele, konserttikantele, jouhikko, mandoliini, akustinen kitara, psalteri

Esa Kotilainen

– hanuri, minimoog, memorymoog, klavinetti

Eerik Siikasaari

– kontra- ja sähköbasso

Judo Wasama

– rummut, lyömäsoittimet, lepenelauta ja pimpparauta.

Seuraava *Läksin koista kulkemahan, veräjiltä vieremähän* -nuottinäyte on D-aiolisessa moodissa eli luonnollisessa D-mollissa.⁷⁵ Teos on taltioitu mm. toisen Karelia-yhtyeen levylle. Teeman analyysi perustuu seuraavaan nuottikuvaan:⁷⁶

73 *Maanitus*-levyn takakansi. LeBaron Music Oy, 1983.

74 *Maanitus*-levyn takakansi. LeBaron Music Oy, 1983.

75 Liukko on saanut nuottinäytteen Paakkunaiselta. SPK. VLK.

76 Tämänäyteläisissä teoksissa nuottikuva on usein viitteellinen antaen tilaa yksilölliselle vapaudelle mm. soitujen käsittelyn ja fraseerauksen suhteen. Esim. mainitulla levyllä nuottikuvaa tulkitaan hyvinkin vapaasti.

rubato

Dm

Dm/C

Bbmaj7

Dm

Bbmaj7

A7 (sus4)

Dm

Edellisessä näytteessä sointujen liikkeen suhteen voidaan todeta seuraavaa. Dm-sointu on D-aiolisen moodin I asteen kolmisointu, Dm/C on puolestaan c-pohjainen D-mollisointu ja Bbmaj7 on D-aiolisen moodin VI asteen nelisointu. V asteen septimisointuun on laitettu sulkuihin pidätyssävel, A7(sus4), joten luonnollisella molliasteikkotulkinnalla on analogia myös tähän kohtaan. Rubato ja tahtilajivaihdokset tuovat oman lisänsä.

Paakkunaiselta saamassani *Läksin koista kulkemahan, veräjiltä vieremähän* -nuotti-luonnoksessa esiintyy lisäksi seuraavaa modaalista soinnutusta:

very fast

Edellisessä näytteessä on perinteistä modaalistyyppistä sointukuljetusta, jossa alimmalla rivillä on terssitön sointu (d-a-d). Ylemmällä rivillä on puolestaan D-aiolisen moodin perustalle rakentuvia kvarttisointuja, jotka muodostuvat seuraavista sävelistä: g-c-f ja a-d-g. Näin tähän "toonikalliseen" sointuun sekoittuu myös kvarttia tai undesimiä (g) ja osittain septimiä (c). Sointu voidaan siis tulkita luontevasti Dm11-soinnuksi.

2.4 Nunnu

Paakkunaisen suurteos, Nunnu, on peräisin jo vuodelta 1971. Teos sisältää johdannon ja kuusi osaa. Osien nimet ovat seuraavat:

- a) *Intro*
- b) *I osa: Optaatus marssi*
- c) *II osa: Kantelon koetus*
- d) *III osa: Joikujuttu*
- e) *IV osa: Tuohi soi*
- f) *V osa: Uusi hymni vapaudelle*
- g) *VI osa: Kahella sarvella*

Paakkunaisen mukaan perusidea lähtee kansanmusiikista ja jazzista/popista. *Nunnu*-levyn takakannessa asia on ilmaistu seuraavasti:

”Idea, jolle *’Nunnu’* ja kaikki Paronin tai Karelian kansanmusiikkisovitukset perustuvat, on se, että kansanmusiikki lähenee perussykkeeltään ja -rytmiltään jazz-/popmusiikkia. Paroni uskaltaa väittää, että lähemmäksi kansanmusiikin alkuperäistä sävel- ja tunnetotuutta päästään esittämällä kansanmusiikkia jazz/popsovituksina kuin klassisen musiikkityylin sovituksina.”⁷⁷

Samassa yhteydessä Paakkunainen ja Karelia-yhtyeen jäsenet kertovat aikaisempia käsityksiään suomalaisesta kansanmusiikista ja painottavat sitä, että tämän projektin kautta heille aukeni tavallaan uusi sivu suomalaisen kansanmusiikin rikkauksien tarkastelussa.

”Karelia-yhtye hämmästyí Suomen kansanmusiikin rikkautta kuunnellessaan alkuperäisäänityksiä. Sitä ennen heidän käsityksensä suomalaisesta kansanmusiikista ei ollut kovinkaan valoisa (syy: Suomen koulujen vajavainen ja yksipuolinen musiikinopetus). Kuten monet jazzsävellykset ovat osoittaneet, on jazzmusiikki käyttänyt lyhyen mutta merkittävän olemassaolonsa aikana perusmateriaalina paljon kansanmusiikkia. Runsaan tunnepanoksensa ja vapaan muodon vuoksi kansanmusiikki onkin oivallista materiaalia improvisoinnin perustaksi.”⁷⁸

Samassa yhteydessä painotetaan myös mm. kansansoittajien vapautunutta soitto-tunnelmaa.

Tämän teoksen levytyksessä (v. 1971) on ollut mukana Nunnu Big Band sekä Karelia. Kareliassa soittivat tuolloin Pekka Sarmanto (sähköviulu), Ilpo Saastamoinen (kitara), Edward Vesala (rummut, laulu, perkussiot, Birchbark-klarineti) ja Seppo Paakkunainen, (viulu, Birchbark-huilu, -torvi [horn], -klarineti, kantele ja baritonisaksofoni). Nunnu Big Bandissä soittivat vastaavasti seuraavat henkilöt: Hannu Saxelin ja Paavo Honkanen (alttosaksofoni, klarineti ja Birchbark-huilu), Juhani Aaltonen ja Pekka Pöyry (tenorisaksofoni, huilut ja sopraanosaksofoni), Pentti Lahti (baritonisaksofoni, sopraanosaksofoni ja Birchbark-huilu), Kaj Backlund, Markku Johansson ja Mike Koskinen (trumpetit), Emppu Peltola ja Mircea Stan (pasuunat), Heikki Sarmanto (sähköpiano) ja Teemu Hauta-aho (basso). Soolo-osuuksia esiintyy mm. Pekka Sarmannolla, Heikki Sarmannolla, Juhani Aaltosella, Edward Vesalalla ja Seppo Paakkunaisella.

⁷⁷ Ks. *Nunnu*-levyn takakansi, 1971.

⁷⁸ Ks. *Nunnu*-levyn takakansi, 1971.

Eri osien taustaa, lähtökohtia, luonnetta ja etenemistä on kuvattu *Nunnu*-levyn takakannessa, jossa on kiteytetty ytimekkäästi levyllä esitettyjä keskeisiä tapahtumia.

I osa – *Optaatus marssi* (Optaatus Raatikaiselta muistiin merkitty).

Vanha häämarssi toimii myöskin avausmarssina iltamissa. Muotoutuu vähitellen viulu- ja pianosooloiksi.

II osa – *Kantelon koetus*

Vanha kantelemelodia johdattelee sopraanosaksofonisooloon.

III osa – *Joikujuttu*

Erilaisia joikuja Lapista alkaen 5/4 temposta – 6/4 – 7/4 – 8/4 – 9/4. Alussa mukana tuohihuilit.

IV osa – *Tuohi soi*

Tuohitorvi liittyy laulajaan ja jatkossa bar.sax.soolo.

V osa

Uusi hymni vapaudelle.

VI osa – *Kahella sarvella*

Vanha paimenmelodia. Kadenssi kahdella tuohiklarinetilla: Paroni vasen kanava – Edward oikea.⁷⁹

Edellä olevissa sitaateissa on kiteytetty ytimekkäästi yleisellä tasolla levyn keskeisiä tapahtumia. Jatkossa otan otteita *Nunnu*-teoksesta erityisesti tämän tutkimuksen viitekehyksestä katsoen: tonaaliset ja/tai modaaliset aspektit.

Johdanto-osa, intro, avautuu G-joonisen moodin sävelmateriaalin alueella, joka konkretisoituu seuraavassa esimerkissä. Soinnulliset tehot liikkuvat G-soinnun alueella 1., 4. ja 5. tahdissa sekä D(7)-soinnun alueella tahdeissa 2–3. Näytteen lopussa esiintyy G-sointu.⁸⁰

⁷⁹ Nunnu-levyn takakansi, 1971.

⁸⁰ Partituurissa puhaltimet tukevat näytteessä esiintyvän G-soinnun kohdalla myös G-soinnun ääniä. Liukko on saanut partituurin säveltäjältä itseltään. Kaikki näytteet ovat tästä partituurista.

Optaatus: A1- ja A2-taite

Teoksen I osa, *Optaatus*, avautuu hitaalla marssin tempolla G-duurissa tai G-joonissa moodissa. *Optaatuksen* A1- ja A2-taiteet näyttävät pianon, urkuharmoonin, viulujen ja basson osalta seuraavalta:

Handwritten musical score for the first system. The staves are labeled: Piano & Urku-Harm., Viol. I, Viol. II, Guitar, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'P' (Piano). The first system shows the beginning of the piece with various musical notations including rests, notes, and slurs.

Handwritten musical score for the second system. The staves are labeled: Piano & Urku-Harm., Viol. I, Viol. II, Guitar, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'P' (Piano). The second system continues the musical notation, including notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for the third system. The staves are labeled: Piano & Urku-Harm., Viol. I, Viol. II, Guitar, and Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'P' (Piano). The third system includes musical notation with notes, rests, and slurs, and is marked with 'rit.' (ritardando) in several places.

Melodia liikkuu G-joonisen moodin sävelten alueella. Viuluissa esiintyvät cis-sävellet ovat hajasäveliä. Pianon ja urkuharmoonin säestys perustuu sävellajin I ja V asteiden sointutehoille: G- ja D-soinnuille.

Optaatus: A3-taite

Optaatuksen A3-taitteen alku näyttää viulujen, pianon, urkuharmoonin ja basson osalta nyt seuraavalta. Fraasi, josta seuraavassa esitetään ainoastaan osa, on alkanut itse asiassa edellisen näytteen viimeiseltä neljäsosalta:

Viuluissa melodia pysyy G-joonisen moodin sävelten piirissä. Cis-sävel voidaan tulkita hajasäveleksi. Piano ja urkuharmooni antavat selkeän soinnullinen perustan, jota on laajennettu aikaisemmasta. Soinnullista taustaa väritetään nyt seuraavasti.

Edellisen näytteen ensimmäisessä tahdissa säestetään G-soinnun sävelmateriaalilla. Toisessa tahdissa on kysymys vähennetystä nelisoinnusta, joka voidaan ajatella Go7-, Bbo7-, Dbo7- tai Eo7-soinnuksi. Pintarakenteessa soinnun pohjasävelenä on tässä yhteydessä Bb-sävel. Näytteen kolmannessa tahdissa on palattu takaisin G-soinnun sävelmateriaaliin, joskin pintarakenteessa sointu voidaan hahmottaa seuraavasti: G/B. Neljännessä tahdissa on kysymyksessä Gmaj7-sointu ja viidennessä taas D-sointu.

Samalla kohtaa mm. I-II pasuunaaänet tukevat I-II viulujen kanssa tätä temaattista materiaalia. Partituurimerkintöjen mukaan I-II pasuunojen osalta näyte on tältä osin seuraava:

Muiden puhaltimien osalta nuottikuva näyttää vastaavassa kohdin seuraavalta. Baritonisaksofonin osalta on otettava huomioon säveltäjän merkintä. "Baryt.sax. not transposed, in C — as sounding".⁸¹

81 Partituurissa on baritonisaksofonin kohdalla ko. merkintä, 1. Tämä koskee baritonisaksofonin osalta koko analyysiä. Siis ei transponoida.

Tenorisaksofonien I–II ja baritonisaksofonin osalta havaitaan, että näitä sointuääniä on tuettu puolinuotein. Myös muissa äänissä – pasuunat III–IV ja klarinetit – sointu- ja tukeva periaate on näkyvästi esillä.

Optaatus: A4-taite

Yleispiirteenä A4-taitteesta voidaan todeta, että häämarssiteema jatkuu A4-taitteessa selkeästi viuluissa I–II ja pasuunoissa I–II. Soinnullisen taustan periaatteissa on myös yhtäläisyyksiä edellä estetyn A3-taitteen periaatteiden kanssa. Nyt myös trumpetit I–IV tuovat oman lisäsointivärisensä tukemalla keskeisesti sointuääniä. II pasuuna poikkeaa niin ikään ajoittain I pasuunasta häämarssin unisonoperiaatteesta soinnullisia periaatteita noudattaen.

A4-taitteen lopussa tonaalista keskusta aletaan valmistaa soinnullisesti H7–Em–E9–A7–D7–väldominattiketjun kautta muutokseen. Asia tulee esille mm. pianon ja urkuharmoonin (rivit 1–2) ja viulujen I–II osalta (3. ja 4. rivi). Nuottiavaimet ja etumerkinnot ovat myös ensimmäisessä näytteessä jälkimmäisen näytteen mukaisia.

Optaatus: B1-taite

Tonaalinen keskus on muuttunut B1-taitteessa d-keskeiseksi. Nyt operoidaan itse asiassa D-miksolyydin moodin sävelmateriaalilla. Seuraavassa näytteessä asia todennetaan. Soittimet ovat seuraavat: piano ja urkuharmooni (rivit 1–2), I viulu (3. rivi), II viulu (4. rivi), kitara (5. rivi) ja basso (6. rivi). Nuottiavaimet ja etumerkinnot ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.

Edellä olevassa näytteessä viulut noudattavat itse asiassa D-duuriheksakordin sävelmateriaalia basson ja kitaran tukiessa d-keskeistä tonaalista keskusta. Pianon ja urkuharmoonin D7-sointu huomioon ottaen sävelmateriaali laajenee kokonaisuudessaan D-miksolyydin moodin alueelle.

Optaatus: B2-taite

B2-taitteessa D-miksolyydinen tunnelma on hallitsevaa. Seuraavassa näytteessä todennetaan B2-taitteen keskeisiä elementtejä:

Electr. Piano

El. Piano

mf

Vln. I

mf

Vln. II

JAZZ SOUND

Tacet 1.X

Guitar

mf

Bass

mf

Edellisen näytteen I viuluosuuden kohdalle kirjoitettu melodiakulku noudattaa itse asiassa D-miksolydyisen moodin viittä ensimmäistä säveltä, pentakordia. Melodia on eräänlainen variaatio B1-taitteen alun melodiasta, johon kitara yhtyy nuottikuvan mukaisesti. Kitarassa on myös säestäviä elementtejä mukana. Basso vahvistaa toistuvalla synkopoidulla rytmillä d-keskeistä tonaalista keskusta. Pianon säestävät soinnut ovat näytteen toisessa ja kolmannessa tahdissa D7sus4. Näytteen neljännessä tahdissa D7sus4-sointu purkautuu pianon osalta ohimenevästi D7sointuun, jossa blueterssielementti (fis-f) on mukana.

Samaan aikaan I-IV trumpettien ja I-IV pasuunoitten partituurimerkinnot ovat seuraavia:

Tpt I

Tacet 1.X

Tpt II

Tacet 1.X

Tpt III

Tacet 1.X

Tpt IV

Tacet 1.X

Bone I

Bone II

mf

Edellä olevassa näytteessä voidaan havaita, että mm. I trumpettissa vastataan I viuluaan melodiakulkuun. Vastauksessa tulee esille nyt myös D-miksolydyisen moo-

din septimi. II trumpetissa D-miksolydyisen moodin septimi (soiva c-sävel) saa myös painoarvoa. Pasuunoiden yhteissoinniksi tulee eräänlainen sus4-idea: d–d–g-intervallit.

Partituurimerkintöjen mukaan I–II alttosaksofoni, tenorisaksofonit I–II ja baritonisaksofoni näyttävät B2-taitteessa seuraavilta:

Handwritten musical score for five saxophone parts: As I, As II, Ts I, Ts II, and Bari. The score is in 4/4 time and D major. As I and As II play a melodic line with dynamics mf and f. Ts I and Ts II play a similar line with dynamics f and mf. Bari. plays a bass line with dynamics mf and f. The score includes markings for 'Tacet 1X', 'Col. As I', 'Flute', and '4x Change to Tenor Sax!'.

Edellisen näytteen perusteella käy selväksi, että I–II alttosaksofoni vastaavat ker-tauksesta lähtien I viuluäänen kutsuun samalla melodiakululla sopivasti kokonai-suutta täydentäen. I ja II tenorisaksofonin funktio on tässä kohtaa lähinnä täyden-tävä. Baritonisaksofoni painottaa D-miksolydyistä tonaalista keskusta.

Optaatus: C-taite

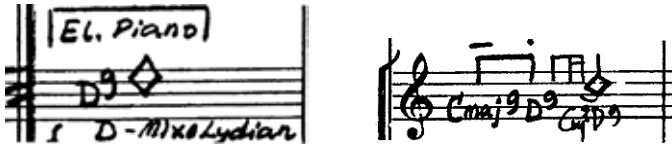
Tahdit 1–2:

C-taitteessa teoksen jännite kasvaa räjähtäen suorastaan rytmimusiikilliseen ilo-tulitukseen. Seuraavassa kahden tahdin näytteessä, jotka ovat peräisin I–IV trum-peteista, viitoitetaan taitteen rytmisen ja melodinen ydin. Näytteet sisältävät kolme ylennysmerkkiä ja ovat g-avaimen piirissä.

Handwritten musical score for two trumpet parts, Tpt I and Tpt II. The score is in 4/4 time and D major. Tpt I and Tpt II play a melodic line with dynamics f. The score includes markings for 'Col. Tpt I' and 'Col. Tpt II'.

Ensimmäisessä tahdissa I–IV trumpetit soittavat unsisonossa vahvaa rytmistä ja melodista kudosta. Toisessa tahdissa soittimien äänet hajaantuvat myös melodiaääntä tukeviksi soinnullisiksi ääniksi D-miksolyydisen moodin sävelmateriaalissa.

Soinnullinen tausta tulee selkeästi esille pianon osuudessa, jonka sointukulku ja rytmien painotus noudattavat seuraavaa perinnettä. Näyte on g-avaimen piirissä ja sisältää yhden ylennysmerkin.



Edellä olevasta näytteestä selviää, että sointukulku liikkuu D-miksolyydisen moodin I ja VII asteiden sointujen noonisoinnuilla. Tällöin D9-sointu on D-miksolyydisen moodin I asteen noonisointu ja Cmaj9 vastaavasti D-miksolyydisen moodin VII asteen noonisointu.

Muut soittimien äänet tukevat tätä soinnullista perustaa. Tätä taustaa vasten on luontevaa nostaa esille mm. kahden tahdin syklissä toistuva bassoriffi, joka on seuraavaa. Näyte on f-avaimen alueella ja sisältää yhden ylennysmerkin.



Tahdit 3–4:

C-taitteen alussa trumpettiäänissä esiintynyt melodiakulku on siirtynyt partituurimerkintöjen mukaan nyt I (7. rivi) ja II (8. rivi) alttosaksofoneihin. Soinnutuksen vuoksi on hyvä ottaa esille enemmänkin partituurin puhallinääniä. Äänet ovat seuraavat: I trumpetti (1. rivi), II trumpetti (2. rivi), III trumpetti (3. rivi), IV trumpetti (4. rivi), I–II pasuunat (5. rivi), III–IV pasuunat (6. rivi), I alttosaksofoni (7. rivi), II alttosaksofoni (8. rivi). I–IV trumpetit ovat g-avaimen alueella ja sisältävät kolme ylennysmerkkiä, I–IV pasuunat ovat f-avaimen alueella ja sisältävät yhden ylennysmerkin sekä I–II alttosaksofonit ovat g-avaimen alueella ja sisältävät neljä ylennysmerkkiä.



Edellisen näytteen ensimmäisessä tahdissa I alttosaksofonissa oleva melodia on identtinen aivan C-taitteen ensimmäisessä tahdissa esiintyvien trumpettiäänien kanssa. Tämän näytteen toisessa tahdissa melodia (soiva B–c–c–B–c) poikkeaa C-taitteen toisesta trumpettiosan tahdistä. Tässä näytteessä – erityisesti jälkimmäisessä tahdissa – I–II trumpettiäänit itse asiassa jatkavat oktaaveissa soitettuna aikaisemman vastaavan kohdan (I trumpettiäänien) riffin loppua. II alttosaksofonin melodiahahmo noudattaa I alttosaksofonin melodalinjoja alkaen kuitenkin D-miksolyydisen moodin kvintiltä, a-säveleltä. Muut puhallinäänit vahvistavat värikylläistä soinnullista kudosta. Edellä mainittu näyte, riffi, kertautuu vielä kerran C-taitteen lopussa.

Optaatus: D-taite

Optaatuksen D-taitteessa alkaa improvisoinnin osuus. Säveltäjä on merkinnyt partituuriin soitto-ohjeita. Partituurimerkinnät näyttävät seuraavilta:

Vaskipuhaltimet:

Handwritten musical score for brass instruments. The score includes the following parts and instructions:

- Tpt I:** DURING
- Tpt II:** VIOLIN SOLO
- Tpt III:** PLAY 1 2 3 4
- Tpt IV:** 3 TIMES
- Bone I:** LETTER [C]
- Bone II:** BY (CUE
- THEN**

At the top, there is a box containing the letter 'D' with the instruction 'Repeat X Times' and a bracket indicating a repeat sign.

Puupuhaltimet:

Handwritten musical score for woodwind instruments. The score includes the following parts and instructions:

- Alto Sax I:** NO TEMPO
- Alto Sax II:** AND
- Tenor Sax I:** BY (CUE
- Tenor Sax II:** START
- Baritone Sax:** LETTER [E]

Muut:

Handwritten musical score for other instruments. The score includes the following parts and instructions:

- Electric Piano:** Comp. D-Mixolydian (chrom.) Scale
- Electric Violin:** SOLO
- Guitar:** Comp. Col. Piano
- Bass:** Comp. Same Rhythm or Col. Piano
- Drums:** Comp.

Edellä olevasta voidaan havaita, että D-taitteessa mm. C-taitteen puhaltimien osuus on keskeisesti esillä, jopa hypnoottisena riffinä. D-taite osoittaa, että koko taite sooloineen, säestyksineen ja riffeineen on merkitty D-miksolyydiseen tunnelmaan, joskin D-miksolyydisen moodin perusväriä on laajennettu kromatiikalla. Jännite on kasvanut Optaatuksen alun yksinkertaisesta kansanperinteen omaisesta tonaalisesta häämarssista vahvasti modaaliseksi, osittain lähes vapaaksi jazziksi asti.

Optaatus: E-taite

Tahdit 1–4:

Optaatuksen E-taitteessa jännitettä nostetaan. Tonaalinen keskus muuttuu kokoaskeleen ylemmäksi E-miksolyydisen moodin alueelle. Seuraavassa näytteessä todentuu itse asiassa eräänlainen antifoni, kysymys–vastaus-muoto. Soittimien järjestys on seuraava: I alttosaksofoni (1. rivi), II alttosaksofoni (2. rivi), I tenorisaksofoni (3. rivi) ja II tenorisaksofoni (4. rivi). Nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat myös ensimmäisessä näytteessä jälkimmäisen näytteen mukaisia.

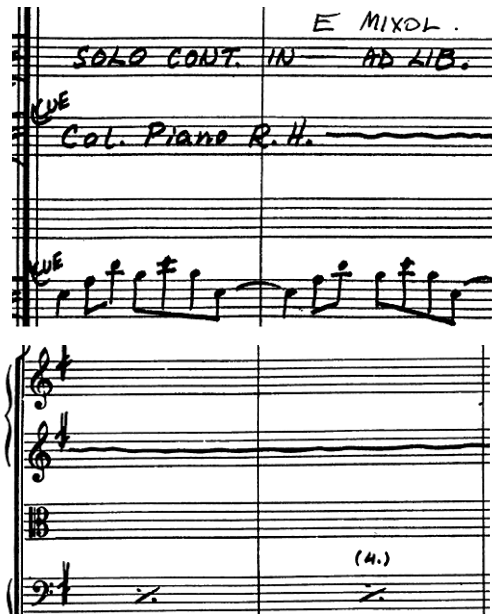
Kahdessa ensimmäisessä tahdissa esiintyvä melodia voidaan ajatella kysymykseksi, kolmannessa ja neljännessä tahdissa esiintyvä melodia taas vastaukseksi. Vastauksen osalta huomio kiinnittyy myös kvartti-intervallien käyttöön erityisesti tahdeissa 3–4: soiva g–d–a ja soiva fis–cis–gis. Moodi, jonka alueella operoidaan, on siis E-miksolyydinen.

Partituurimerkinnät ovat sähköpianon osalta samalla kohtaa seuraavat. Ensimmäisen näytteen nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.



Edellisestä näytteestä selviää, että sähköpianon oikean käden melodiakulkujen hahmot ovat samanlaisia kuin edellä esitettyjen saksofonienkin E-miksolyidisessä moodissa. Vasemman käden soinnut ovat ensimmäisessä ja kolmannessa tahdissa E7sus4 sekä toisessa ja neljännessä tahdissa vastaavasti E7. Nämä soinnut rakentuvat siis E-miksolyidisessä moodin I asteelle.

Sähköviulun (1. rivi), kitaran (2. rivi) ja basson (4. rivi) osalta vastaavat kohdat näytävät tällaisilta. Ensimmäisen näytteen nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.



Edellä olevassa näytteessä sähköviulistia ohjeistetaan E-miksolyidisessä moodin tunnelmaan ad libitum -periaatteella. Kitaristia ohjeistetaan pianon oikean käden melodiaformaattiin. Basson osuus pohjautuu itse asiassa E-miksolyidisessä moodin E7sus4-soinnun äänille.

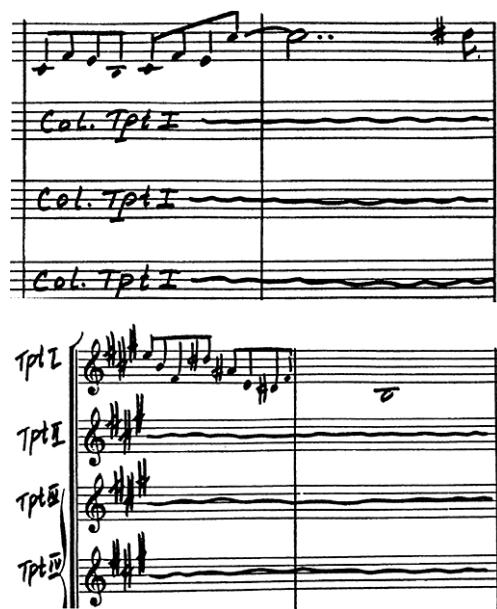
I-IV pasuunat liikkuvat vastaavassa kohdissa myös E-miksolyidisessä moodin E7sus4-soinnun äänillä. I-II pasuunat = 1. rivillä ja III-IV pasuunat = 2. rivillä. Melodiasäve-

lissä on tietyissä kohdin yhtymäkohtia basson kanssa. Ensimmäisen näytteen nuottiaivaimet ja etumerkinnät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.



Jatkossa, viidennestä tahdistä alkaen, antifoniasetelma toistuu. Sävelmateriaali pohjautuu edelleen soivaan E-miksolyyydisen moodiin. Soinnullista tiheyttä lisätään nyt myös vaskisoitinten puolelle I–IV trumpettiäniin, ensin tahdeissa 5–6 unisonossa alemmassa rekisterissä. Sitten vastaus tulee puolestaan tahdeissa 7–8 unisonossa ylemmässä rekisterissä. Partituuri näyttää I–IV trumpettien osalta tahdeissa 5–8 seuraavalta. Ensimmäisen näytteen nuottiaivaimet ja etumerkinnät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.

Tahdit 5–8:



Samaan aikaan I–II alttosaksofoneissa (rivit 1–2) ja I–II tenorisaksofoneissa (rivit 3–4) melodia on E-miksolyyydisen moodin pohjalta unisonossa seuraavan näytteen mukaisesti. Huomio kiinnittyy siihen, että I–II alttosaksofonien ja I–II tenorisaksofonien äänet ovat sävelnimiltään samat kuin trumpettienkin sävelnimet, mutta kahdeksannessa tahdissa saksofonien melodiaääni (soiva B) poikkeaa trumpettien melo-

diaäänestä (a) tuoden kirpeää jännitettä yhteissointiin. Baritonisaksofoni liikkuu E-miksolyydien moodin V asteen soinnun äänillä: E7sus4 (vaikka se ei näy nuottiesimerkissä). Ensimmäisen näytteen nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.

The image shows a handwritten musical score. The top system consists of two staves, likely for alto and tenor saxophones, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom system consists of four staves for a piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some parts appearing to be in a different key signature than the main piece.

Pianon osuus noudattaa tahdeissa 5–8 oikean käden osalta samaa melodiaformaattia kuin esim. alto- ja tenorisaksofonitkin. Vasen käsi pysyy (kuten tahdeissa 1–4) E-miksolyydisen moodin alueella E7sus4- ja E7-sointujen piirissä. Ensimmäisen näytteen nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.

The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of two systems. The top system has a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some parts appearing to be in a different key signature than the main piece.

I–IV pasuunat – vaikka ne eivät näykään nuottikuvassa – jatkavat partituurimerkintöjen mukaan samalla kohdin tahdeissa 5–8 kahden tahdin toistuvaa E7sus4-riffiä, joka on esitetty tahdeissa 3–4. Tämä pasuunoitten osuus värittää edellä mainittua antifoniasetelmaa tuoden oman rytmisen lisänsä ja potkunsä kokonaisuuteen tässä E-miksolyydisessä kokonaisuudessa.

Tahdit 9–12:

Jatkossa, tahdeissa 9–12, I–II trumpettiäännet siirtyvät pääsääntöisesti oktaavia ylempään rekisteriin. III ja IV trumpettiäännet liikkuvat näkyvästikin – varsinkin 1/8-aika-arvoissa – avosävyisesti moodin kvarteissa alempana. Sävelmateriaali pysyy soivassa E-miksolyidisessä moodissa. Ensimmäisen näytteen nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.



Pasuunat jatkavat tahdeissa 9–12 edellä mainittua kahden tahdin kokonaisuuteen perustuvaa riffittelyä E-miksolyidisessä moodin alueella.⁸²

I–II alttosaksofonit (1. ja 2. rivi), I–II tenorisaksofonit (3. ja 4. rivi) ja baritonisaksofoni (5. rivi) näyttävät tahdeissa 9–12 seuraavilta. Ensimmäisen näytteen nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.

⁸² Riffikokonaisuus on esitetty tahdeissa 3–4.



Edellä esitetystä näytteestä sävelmateriaali on soivassa E-miksolyydisessä moodissa. Alto- ja tenorisaksofonit liikkuvat tässä näkyvästi – erityisesti 1/8-aika-arvojen kohdilla – kvartti-intervallien etäisyydellä toisistaan. Yhteisointi trumpettien kanssa tulee kokonaisuudessaan tiheäksi, moderniksi ja tukevaksi.

Sähköpianon kohdalle on merkitty – vaikka se ei näykään nuottiesimerkissä – yhdeksänneistä tahdista alkaen E-miksolyydin merkintä. Samalla kohtaa alle on merkitty suluissa D-lydian Chr. AD LIB.⁸³ Tämä ohjeistus jatkuu sähköpianon osalta itse asiassa koko taitteen loppuun saakka viimeisen tahdin sointua lukuunottamatta.

Kitaran melodiaformaatti on tahdeissa 9–12 identtinen mm. I trumpetin kanssa.

Samaan aikaan tahdeissa 9–10 bassossa ja rumpujen kohdalla soitto-ohjeistuksessa kehoitetaan luopumaan kompista ja siirtymään vähitellen rubatoon. Tahdistä 11 alkaen ohjeistuksessa onkin merkintä vapaaseen soittoon: play free.⁸⁴ Tämä ohjeistus on merkitty myös koko taitteen loppuun saakka viimeistä tahtia lukuunottamatta, jossa basson kohdalla on partitituurissa soinnun pohjasävel, es-sävel.

Tahdeissa 13–17 esiintyy tämän E-taitteen viimeinen antifoni, kysymys–vastausmuoto. Vaskisoitinten osalta partituuri näyttää seuraavalta: I trumpetti = 1. rivi,

83 Partituuri, 16. Lyydin-merkintä viittaa jo aivan vapaaseen mahdollisuuteen, free-tulkintaan. Liukko on tarkistanut asian henkilökohtaisesten tapaamisen yhteydessä Paakkunaiselta 1.3.2009 Kellokoskella.

84 Partituuri, 17.

II trumpetti = 2. rivi, III trumpetti = 3. rivi, IV trumpetti = 4. rivi, I-II pasuunat = 5. rivi ja III-IV pasuunat = 6. rivi. Ensimmäisen näytteen nuottivaimet ja etumerkin­nät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.

Tahdit 13–17:

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system consists of six staves: the first four are for trumpets (I, II, III, IV) and the last two are for euphoniums (I-II and III-IV). The bottom system also consists of six staves, with the first four labeled 'Tpt I', 'Tpt II', 'Tpt III', and 'Tpt IV' on the left, and the last two labeled 'Bone I-II' and 'Bone III-IV' on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Edellisen näytteen perusteella I-II trumpetit kulkevat hallitsevasti unisonossa erityisesti 13. tahdissa viimeistä kahdeksasosaa lukuunottamatta. Samaan aikaan III-IV trumpetit noudattavat tällä kohtaa samaa melodiaformaattia kvarttia alemmaa. Moodi on E-miksolyydinen. 13. tahdin viimeisen kahdeksasosan kohdalla E-miksolyydisen moodin sekstin intonaatiota on muutettu III trumpetin kohdalla soivasta cis-sävelestä soivaan c-säveleen. Pasuunat I-IV jatkavat E7sus4-sointuun orientoitunutta riffittelyään, joka on esitetty ja analysoitu jo aiemmin esim. tämän taitteen tahdeissa 3–4.

I–II trumpettien melodiahahmolla on 15–16 tahdissa selvä analogia mm. sähköpianon, alttosaksofonien I–II ja tenorisaksofonien I–II kanssa verrattuna 7–8 tahteihin. Sävelmateriaali on E-miksolyydin moodin mukainen. III–IV trumpetit kulkevat pääsääntöisesti erityisesti 15. tahdissa kvarttia alemmaa kuin I–II trumpetit.

Tahdit 13–17 näyttävät saksofonien osalta seuraavilta. I alttosaksofoni = 1. rivillä, II alttosaksofoni = 2. rivillä, I tenorisaksofoni = 3. rivillä, IV tenorisaksofoni = IV rivillä ja baritonisaksofoni = 5. rivillä. Ensimmäisen näytteen nuottiavaimet ja etumerkin-
nät ovat jälkimmäisen näytteen mukaisia.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system consists of four staves, each containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The bottom system consists of five staves. The first four staves are labeled 'As I', 'As II', 'Ts I', and 'Ts II' on the left. The 'As' parts have a 'Col. As. I' marking, and the 'Ts' parts have a 'Col. Ts. I' marking. The fifth staff is labeled 'Bari.' and has a '(8-va 6.)' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'sfz'.

Huomio kiinnittyy edellisessä näytteessä siihen, että I–II alttosaksofonit liikkuvat 13. tahdissa pääsääntöisesti kvarttia alemmaa kuin esim. III–IV trumpetit. Näin melodiakulut etenevät 13. tahdissa pääsääntöisesti kvarttirakakenteisesti. I–II tenorisaksofonien kohdalla 13. tahdissa sävelmateriaali voidaan analysoida soivien g- ja c-sävelten takia tilapäisesti E-aiolisen moodin suuntaan: polymodaalinen tulkinta. Kokonaisvaikutelma poikkeaa vahvasti perinteistä tonaalisen ajan sointi-/sointumaailmasta.

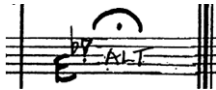
Erityisesti 15. tahdissa keskeistä on se, että I–II alttosaksofonien ja I–II tenorisaksofonien väliset intervallit soivat valtaosin avosävyisesti soivan kvartin etäisyydellä toisistaan.

Taitteen loppuun 17. tahdissa on merkitty sähköpianon ja kitaran osalle Eb7alt.-sointu seuraavasti. Pianon ylempi rivi on varustettu g-avaimella ja alempi f-avaimella. Kitaran nuottiavain on g-avain. Näytteet sisältävät yhden ylennysmerkin.

Piano:



Kitara:

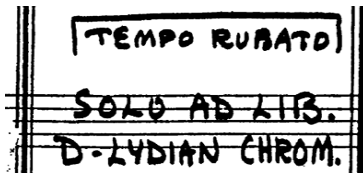


Muissa äänissä on fermaattimerkillä höystetty kokonuotti. Kaikkien äänten yhteisoinniksi tulee 17. tahdissa Eb7alt.-formulan mukainen sointu.

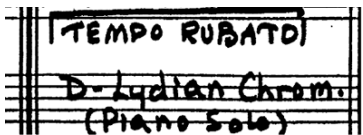
Optaatus: F-taite

Teoksen F-taitteessa musiikki-ilmaisu kääntyy soolo-taitteeseen, jossa sähköpianon, basson ja rumpujen kohdalla on ad libitum -ohjeistus. Muiden instrumenttien osalle on merkitty fermaatti. F-taitteen tempomerkinnäksi on kirjoitettu rubato. Sähköpianon, basson ja rumpujen soitto-ohjeistus on merkitty seuraavasti. Sähköpianon ja basson osalta moodimerkintä on D-lyydinen kromaattinen asteikko. Käytännössä tämä tarkoittaa tässä yhteydessä vapaata ilmaisua.⁸⁵ Merkinnällä näyttää olevan kytkentä Russellin lyydiseen järjestelmään. Nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat pianon ja basson osalta samat kuin aiemmin.

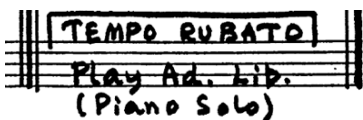
Sähköpiano:



Basso:



Rummut:



⁸⁵ Olen tarkistanut asian säveltäjältä 1.3.2009 Kellokoskella Paakkunaisen studiolla. Säveltäjä totesi tuolloin, että asia tarkoittaa tässä samaa kuin free.

Optaatus: F1-taite

Jatkossa, F1-taitteessa, jännitettä nostetaan sähköpianon vapaalla ilmaisulla, jonka skaalamateriaalin käyttö noudattaa F-taitteen ohjeistusta : Solo Ad Lib., D-lydian Crom.

F1-taitteessa myös puhallissektio-osuus tulee mukaan tiettyyn kohtaan vapaassa tempossa (no tempo). Puhallissektio-osuus ja kitaraosuus soitetaan seuraavasti:⁸⁶

The image shows a handwritten musical score for a brass and woodwind section. The score is written on ten staves. The first five staves are for brass instruments: Tpt I, Tpt II, Tpt III, Tpt IV, and Band I. The next five staves are for woodwind instruments: As I, As II, Ts I, Ts II, and Bari. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked 'F1' and 'NO TEMPO'. The second measure is marked 'CUE'. The third measure is marked 'CUE'. The fourth measure is marked 'BOOST.' and 'B va'. The score ends with a double bar line.

F1-taitteen kaksi ensimmäistä tahtia muodostuvat itse asiassa seuraavista asteikkomateriaaleista: D-jooninen, F-jooninen moodi ja gis-sävelellä täydennetty E-doorinen.

Ensimmäisen tahdin puolikas korreloi D-jooniseen moodiin, jossa keskeistä on moodin kvartti-intervallien sekä kvintti-intervallin käyttö seuraavasti:

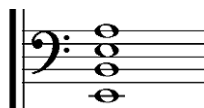


D-jooninen moodi

I–IV trumpetit (soivassa äänialassa):



I–IV Pasuunat (soivassa äänialassa):



I–II alttosaksofonit (soivassa äänialassa):



I–II tenorisaksofonit (soivassa äänialassa):



Baritonisaksofoni (soivassa äänialassa):



Kitara:



F1-taitteen ensimmäisen tahdin kolmas neljäsosa muodostuu samalla periaatteella pientä terssiä korkeammalta olevassa tonaalisessa keskuksessa, F-joonisessa moodissa.



F-jooninen moodi

Ensimmäisen tahdin viimeisessä neljäsosassa operoidaan edellä mainitulla periaatteella, nyt kuitenkin pääasiallisesti E-doorisen moodin sävelmateriaalilla, johon on lisätty soivassa äänialassa gis-sävel (II tenorisaksofoni). Sävelmateriaali voidaan merkitä E-doorinen + gis.⁸⁷



E-doorinen moodi + gis

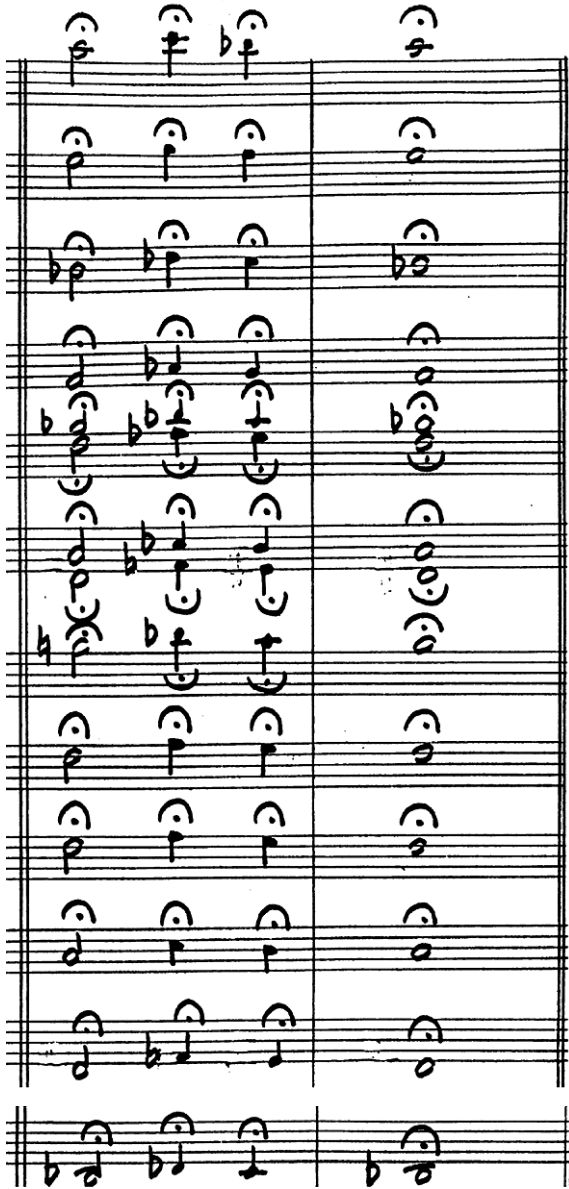
F1-taitteen toisen tahdin yhteisointi on identtinen tämän osion ensimmäisen tahdin puolikkaan kanssa. Käytetty sävelmateriaali on siis D-jooninen moodi.

Säveltäjä on ilmaissut käyttäneensä F1-taitteen kahdessa ensimmäisessä tahdissa *modaaliset klusterit* -ajattelua.⁸⁸ Terminologia on johdonmukainen, sillä näiden asteikkojen käyttö on toteutettu edellä mainitulla tavalla klusterimaisesti.

Toinen lyhyt sovituksellinen katkelma sijoitetaan vapaan sähköpianosoolon kanssa samaan aikaan hiukan myöhemmin. Tämä sovituksellinen katkelma näyttää seuraavalta. Soittimien järjestys on aikaisemman mukainen: I trumpetti (1. rivi), II trumpetti (2. rivi), III trumpetti (3. rivi), IV trumpetti (4. rivi), I–II pasuuna (5. rivi), III–IV pasuuna (6. rivi), I alttosaksofoni (7. rivi), II alttosaksofoni (8. rivi), I tenorisaksofoni (9. rivi), II tenorisaksofoni (10. rivi), baritonisaksofoni (11. rivi) ja kitara (12. rivi). Nuottiavaimet ja etumerkinnot ovat F1-taitteen mukaisia.

87 Asteikko on itse asiassa E-doorisen ja E-miksolydyisen moodin yhdistelmä.

88 Ko. termi tuli esille Paakkunaiselta itseltään tämän tutkimuksen luonnoksen lukemisen yhteydessä keväällä 2010.



Edellä mainitun näytteen soinnulliset aspektit noudattavat pitkälle F1-taitteen aikaisempaa formaattia kuitenkin ollen eri tonaalisissa keskuksissa. Näytteen ensimmäinen tahdin puolikkaan voidaan ajatella muodostuvan Eb-joonisen moodin sävelmateriaalista.



Eb-jooninen moodi

I-IV trumpetit (soivassa äänialassa):



I-IV pasuunat (soivassa äänialassa):



I-II alttosaksofoni (soivassa äänialassa):



I-II tenorisaksofoni (soivassa äänialassa):



Baritonisaksofoni (soivassa äänialassa):



Kitara:



Kyseessä olevan näytteen kolmas neljäsosa näyttää muodostuvan vastaavalla tavalla Gb-joonisen moodin sävelmateriaalista.



Gb-jooninen moodi

Edellä mainitun sovituksellisen osion ensimmäisen tahdin viimeisen neljäsosan kohdalla noudatetaan samaa periaatetta kuin F1-taitteen ensimmäisen tahdin viimeisellä neljäsosalla nyt a-sävelellä täydennetyn F-doorisen moodin mukaisesti.⁸⁹

⁸⁹ Asteikon sävelmateriaali muodostuu itse asiassa F-doorisen ja F-miksolydyisen moodin sävelistä.

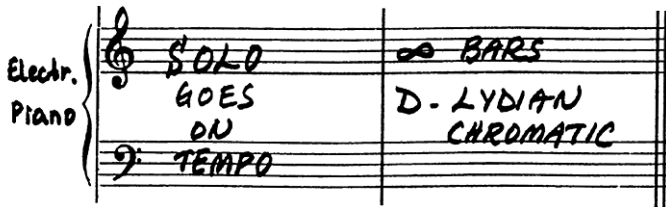


F-doorinen moodi + a

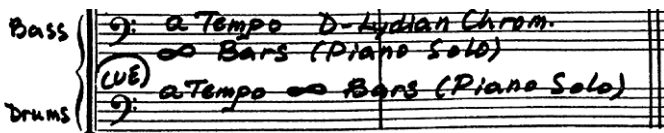
Näytteen toinen tahti, joka on merkitty kokonuotein, on identtinen soinnullisten aspektien suhteen näytteen ensimmäiseen tahdin puolikkaan kanssa: Eb-jooninen moodi. Näin tonaaliset keskukset vaihtuvat seuraavasti: Eb-jooninen, Gb-jooninen, F-doorinen + a ja Eb-jooninen. Myös tässä kokonaisuudessa Paakkunainen on käyttänyt *modaaliset klusterit* -ajattelua samoin perustein kuin F1-taitteen alussa.

F1-taitteen loppuun partituuriin on merkitty ainoastaan sähköpianon, basson ja rumpujen kohdille seuraavat merkinnät.⁹⁰ Ohjeistus perustuu keskeisesti pianosoolon pohjalle. D-lyydisen kromaattisen asteikon sävelmateriaali on merkitty pianon ja basson kohdille. Merkinnöillä näyttää olevan yhteys Russellin järjestelmän merkintöihin.

Sähköpiano:



Basson ja rumpujen kohdilla partituuriin on merkitty seuraavaa:⁹¹



Optaatus: G-taite

Nunnu-teoksen I osan G-taitteessa, joka ei sisällä etumerkkejä, jännitettä kasvatetaan tonaalista keskusta nostamalla.

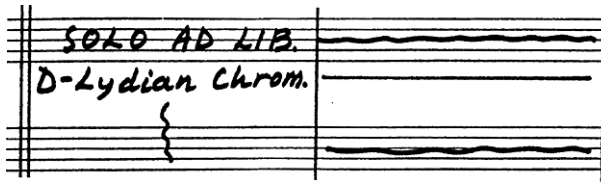
G-taitteen perusajatus voidaan pelkistää esimerkiksi G-taitteen alun kahteen ensimmäiseen tahtiin, joissa tonaalinen keskus on merkitty D-lyydiselle perustalle: D-lyydinen kromaattinen asteikko. Tämä tarkoittaa siis sitä, että soolo-osuuksissa sävelmateriaalin värispektriä laajennetaan hyvinkin vapaasti tonaalisen keskuksen pysyessä merkityssä kiintopisteessä. Partituurimerkinnät osoittavat asian selvästi.⁹² Näytteen ylempi rivi on g-avaimen piirissä, alempi f-avaimen.

⁹⁰ Partituuri, 20.

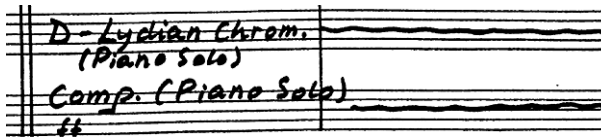
⁹¹ Partituuri, 20.

⁹² Vrt. esim. F-osaan, jossa säveltäjä totesi asian tarkoittavaan samaa kuin "free".

Sähköpiano:



Basson (1. rivi) ja rumpujen (2. rivi) kohdille on merkitty seuraavaa. Basson avain on f-avaimen alueella.



Partituurin perusteella soolo-osuuksien kanssa samaan aikaan puhaltimien ja kitaran yhteissointi perustuu selkeästi D-lyydisen moodin sävelmateriaalille. Soittimien järjestys on seuraava: I trumpetti = 1. rivi, II trumpetti = 2. rivi, III trumpetti = 3. rivi, IV trumpetti = 4. rivi, I-II pasuuna = 5. rivi, III-IV pasuuna = 6. rivi, I alttosaksofoni = 7. rivi, II alttosaksofoni = 8. rivi, I tenorisaksofoni = 9. rivi, II tenorisaksofoni = 10. rivi, baritonisaksofoni = 11. rivi sekä kitara = rivit 12-13. Trumpetit I-IV, alto- ja tenorisaksofonit I-II sekä kitara ovat g-avaimen piirissä, pasuunat I-IV ja baritonisaksofoni ovat f-avaimen alueella.

Handwritten musical score for a 12-string guitar, featuring two systems of six staves each. The notation includes a key signature of one sharp (F#), a 4/4 time signature, and various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The first system is marked with a 'CUE' bracket and a 'ff' (fortissimo) dynamic. The second system is also marked with a 'CUE' bracket and a 'ff' dynamic. The third system is marked with a 'CUE' bracket and a 'BOOST.' label. The score is written in a clear, legible hand.

Edellisen näytteen soinnulliset aspektit voidaan pelkistää kokonaisuudessaan D-lyydin moodin perustalle.

A musical staff showing the D-diatonic mood (D-lyydinen moodi) in G-clef. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F#5, all marked with a 'p' (piano) dynamic.

D-lyydinen moodi

Ensiksin, I–IV trumpettien yhteissointi perustuu D-lyydisen moodin kvarteille.

I–IV trumpetit (soivassa äänialassa):



Pasuunoiden yhteissointi perustuu itse asiassa D-lyydisen moodin kvintille ja kvartille:



Saksofonien yhteissointi voidaan pelkistää D-lyydisen moodin perustalle seuraavasti. Alttosaksofonit rakentuvat e–a-intervallille (kvartti) ja tenorisaksofonit fis–B-intervallille (kvartti).

I–II alto- ja I–II tenorisaksofonit (soivassa äänialassa):



Baritonisaksofoni soittaa alemmaa e-säveltä (soivassa äänialassa).

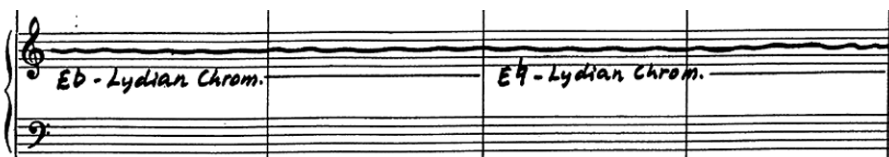


Tämän lisäksi kitaran osuus on merkitty partituuriin a-säveleksi.

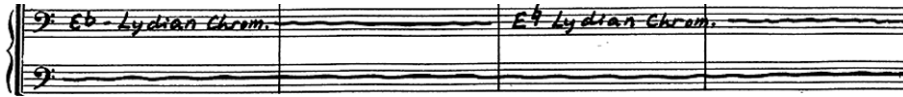


Tämä modaalinen kokonaisuus – modaalinen klusteri – jatkuu. Jännite nousee. Teos siirtyy tämän jälkeen Eb-keskeiseksi, E-keskeiseksi ja lopuksi F-keskeiseksi. G-taitteen loppuun partituuriin on merkitty siirtyminen kanteleelle. Tämä johtaa suoraan siirtymisen teoksen II osaan. Pianon, basson ja rumpujen osalta merkinnät neljän seuraavan tahdin osalta tällaisia:

Pianon osuus:



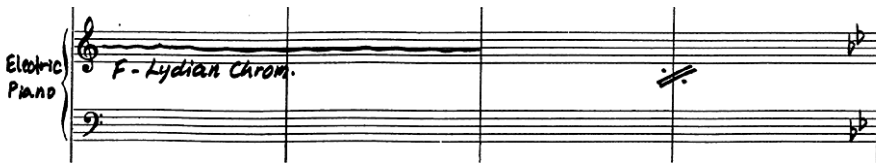
Basson ja rumpujen osuus:



Puhaltimien ja kitaran osuudet ovat näissä kohdin samoja kuin G-taitteen kahdessa ensimmäisessä tahdissa kuitenkin edellä mainittuihin uusiin tonaalisiin keskuksiin suhteutettuina: Eb-lyydinen ja E-lyydinen.

G-taitteen neljä viimeistä tahtia ovat F-keskeisessä tonaalisessa keskuksessa. Pianon, basson ja rumpujen osalta merkinnät ovat seuraavia:

Pianon osuus:



Basson ja rumpujen osuus:



Puhaltimien ja kitaran osuudet ovat näissä kohdin niin ikään samoja kuin G-taitteen kahdessa ensimmäisessä tahdissa kuitenkin nyt F-lyydiseen moodin suhteutettuna.

Nunnun II osa: Kanteleella kajahtaa

Nunnu-teoksen II osa on nimeltään *Kanteleella kajahtaa*. II osaan tultaessa tonaalinen keskus muuttuu G-mollipohjaiseen sävellajiin. Seuraava partituuriin merkitty sähköpianon (ylempi näyte) ja basson (alempi näyte) yhteinen riffi osoittaa siirtymistä:



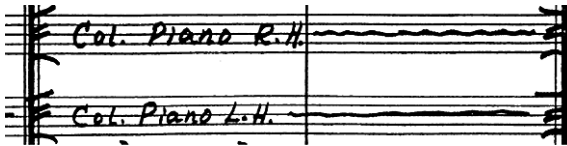
Tämän jälkeen edellä mainittu riffi jatkuu sähköpianon oikean käden soinnuttaessa G-doorisen moodin I, II, III ja IV asteiden soinnuilla: Gm-sointu on G-doorisen moodin I asteen kolmisointu, Bb-sointu vastaavasti G-doorisen moodin III asteen kolmisointu, C-sointu G-doorisen moodin IV asteen kolmisointu ja Am-sointu on

G-doorisen moodin II asteen kolmisointu. Pianon vasen käsi tukee pääsääntöisesti tätä kolmisointuajattelua. Tosin toisen tahdin ensimmäinen neljäsosan alussa esiintyy myös nelisointumuoto: Gm7. Kitaralle ja bassolle on merkitty Col. Piano R.H. ja Col. Piano L.H. Sähköpianon ylempi rivi on g-avaimen alueella, alempi rivi on f-avaimen alueella. Kitara on g-avaimen piirissä, basso f-avaimen. Näytteet sisältävät kaksi alennusmerkkiä.

Sähköpiano:



Kitara (ylempi rivi) ja basso (alempi rivi):



Kanteleella kajahtaa: H-taite

Teoksen II osan H-taite alkaa kauniilla kanteleille kirjoitetulla teemalla, jonka melodiat liikkuvat G-mollipentakordin sävelillä. Partituurin alempi rivi on eräänlainen variaatio ylemmästä teemasta. Sähköpiano, kitara ja basso jatkavat edellä esitetyllä formaatilla. Kanteleiden osuudet näyttävät seuraavilta:

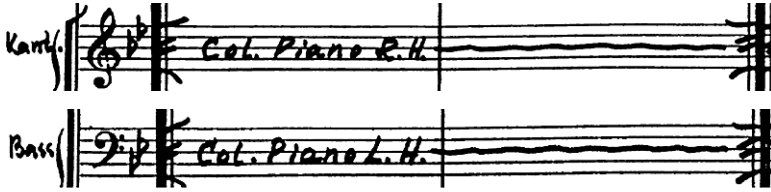


Kanteleella kajahtaa: H1-taite

H1-taitteessa annetaan vastaus edellä mainitulle kantele-teemalle. Vastaus toimii hyvänä kontrastina. Tämä G-mollipentakordin sävelmateriaalin alueella liikkuva vastaus on kirjoitettu sähköpianon osalta seuraavasti:



H1-taitteessa kanteleen kohdalle on kirjoitettu samaan aikaan Col. Piano R.H. -merkintä ja basson kohdalle vastaavasti Col. Piano L.H. -merkintä.⁹³



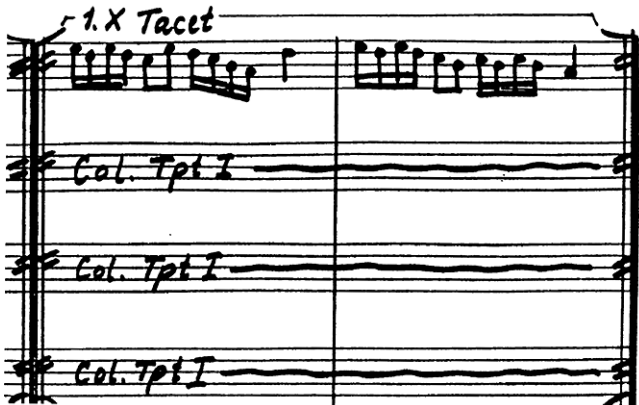
I-IV pasuunoiden kohdalla merkinnät vahvistavat vastausta eri oktaavialassa näyt-
tään samaan aikaan tällaisilta:



Jatkossa tämä vastaus-teema hiukan muuntuu ja siirtyy myös kaikkien puhallinsoitti-
miin. Äänet ovat tavallaan unisonossa tai eri oktaavialoissa. Partituuri näyttää pia-
non osalta tällaiselta. Näytteen ylempi rivi on g-avaimen alueella, alempi f-avaimen.
Näyte sisältää kaksi alennusmerkkiä.



I-IV trumpettien osalta äänet soivat samassa oktaavialassa kuin pianon oikea käsi.
Näyte kuuluu g-avainten piiriin eikä näyte sisällä etumerkkejä.



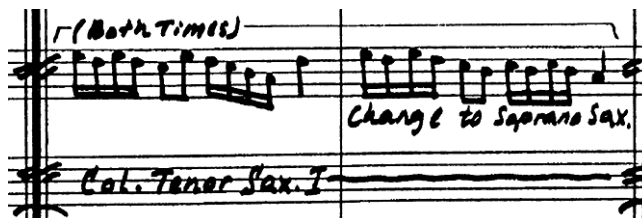
I-IV pasuunat soivat kahta oktaavia alemmalla. Näyte kuuluu f-avainten alueelle ja sisältää kaksi alennusmerkkiä.



I-II alttosaksofonit soivat samassa oktaavialassa kuin trumpetit ja pianon oikea käsi. Näyte kuuluu g-avainten alueelle ja sisältää yhden ylennysmerkin.



I-II tenorisaksofonien riveille on kirjoitettu seuraavaa. Näyte kuuluu g-avainten alueelle eikä sisällä etumerkkejä.



Baritonisaksofonin oktaaviala korreloi puolestaan pasuunoiden ja pianon vasemman käden kanssa. Näyte kuuluu f-avaimen alueelle sisältäen kaksi alennusmerkkiä.



Kanteleen ja basson kohdalle partituuriin on merkitty Col. Piano R.H.⁹⁴

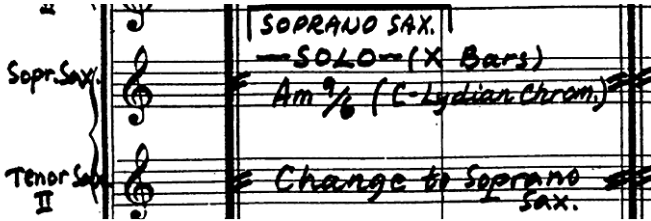
Kanteleella kajahtaa: J-taite

Teoksen II osan J-taite edustaa täysin improvisatorista näkökulmaa. Tällä taitteella näyttää olevan selvä analogia Russellin lyydiseen lähetysmistapaan. Russellin lähötkohta on se, että soinnun perussäveleltä alkava lyydinen moodi täyttää konsonoivimmin duurisointuperheen perusvärin. Tämän lyydisen moodin kuudennelta säveleltä alkava asteikko (lyydinen/VI) – kuten esimerkiksi tässä tapauksessa – täyttää

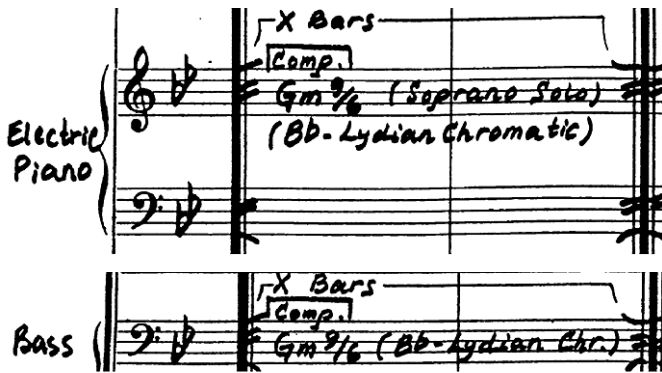
94 Partituuri, 25.

Russellin mukaan puolestaan parhaiten mollisointuperheen perusvärin. Vastaavasti lyydisen moodin toiselta säveleltä alkava asteikko (lyydinen/II) korreloi parhaiten dominanttiseptimityyppisiin sointuihin.⁹⁵ Tästä näkökulmasta katsoen sointujen ja asteikkojen keskinäiset suhteet korreloivat keskenään Russellin näkemyksen kanssa.

Sopraano- ja tenorisaksofonien osalta partituurimerkinnät ovat seuraavat:



Koska sopraano- ja tenorisaksofonit ovat Bb-vireisiä soittimia, tonaalinen keskus soi seuraavasti: Gm9/6 (Bb-Lydian Chrom.). Soiva tonaalinen keskus tulee selkeästi ilmi sähköpianon ja basson merkinnöissä, jotka ovat seuraavat:



Tämä on tavallaan hyvinkin vapaata (free) ilmaisua, mutta kuitenkin Russellin lyydisestä lähtökohdasta käsin.

Kanteleella kajahtaa: K-taite

Teoksen II osan K-taitteessa seuraavaa kanteleteemaa on soinnutettu vahvasti avosävyisin intervalein. Tällöin mm. oktaavi-, kvartti- ja kvintti-intervallit ovat näkyvästi esillä samaan aikaan kun sopraanosaksofonissa, sähköpianossa ja bassossa ohjeistetaan soittamaan vapaasti. Kanteleteema, jota myös mm. I–IV trumpetit soittavat unisonossa, on seuraava. Nuottiavain ja etumerkinnät ovat myös ylemmällä rivillä alemman rivin mukaiset.

⁹⁵ Ks. esim. Russell 1959, IV–V ja tämän tutkimuksen I osan 2.2.-luku.

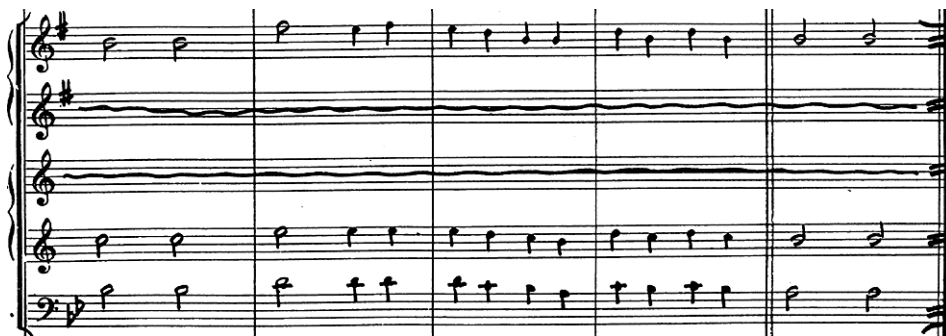
Kanteleteema:



I–IV pasuunat liikkuvat vastaavissa kohdin kahden tahdin sykleissä avosävyisillä soinnuilla (d–g–d–g). Näyte on f-avaimen alueella sisältäen kaksi alennusmerkkiä.



I–II alttosaksofoni (1. ja 2. rivi), sopraanosaksofoni (3. rivi), tenori-/sopraanosaksofoni (4. rivi) ja baritonisaksofoni (5. rivi) näyttävät tässä samassa systeemissä seuraavilta. Nuottiaivaimet ovat 1–4 riveillä g-avaimen alueella ja 5. rivillä f-avaimen alueella. Alttosaksofoniin on merkitty etumerkinnäksi yksi ylennysmerkki. Tenori-/sopraanosaksofoniin ei ole merkitty etumerkkejä lainkaan. Baritonisaksofoniin on merkitty etumerkinnäksi kaksi alennusmerkkiä. Yhteissointi on "moderni".



Kanteleella kajahtaa: K1-taite

Teoksen II osan K1-taite toimii hienona kontrastina ja vastauksena K-taitteelle. K1-taitteen tempo on myös nopea. K1-taitteen perusteema selviää mm. seuraavasta sähköpianolle kirjoitetusta näytteestä, jonka sävelmateriaali pohjautuu G-mollipentakordin sävelistöön. Nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat myös ylemmässä näytteessä jälkimmäisen näytteen mukaisia.



Kyseinen teema soi muissa soittimissa pääsääntöisesti priimeissa tai oktaaveissa/oktaavikerrannaisissa. Partituurissa on myös tacet-merkintöjä, mutta aina joissakin soittimissa edellä mainittu teema soi. Vaskisoitinten osuus näkyy alla olevasta näytteestä, jossa operoidaan soivan G-mollipentakordin sävelistössä. Soittimien järjestys on seuraava. I trumpetti = 1. rivi, II trumpetti = 2. rivi, 3. trumpetti = 3. rivi, IV trumpetti = 4. rivi, I–II pasuuna = 5. rivi ja III–IV pasuuna = 6. rivi. Nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat myös ylemmässä näytteessä jälkimmäisen näytteen mukaisia.



Puupuhaltimien merkinnät, jotka perustuvat vaskisoitinten periaatteisiin, selviävät seuraavasta näytteestä. Soittimien järjestys on nyt tämä: I klarinetti = 1. rivi, II klarinetti = 2. rivi, I tenorisaksofoni = 3. rivi, II tenorisaksofoni = 4. rivi ja baritonisaksofoni = 5. rivi. Nuottiavaimet ja etumerkinnot ovat myös ylemmässä näytteessä jälkimmäisen näytteen mukaisia.

A musical score for woodwinds and strings, measures 4-6. The woodwind section (flutes, oboes, and bassoons) is in the upper staves, and the string section is in the lower staves. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The score includes a 'TAC' (Tacet) marking for the woodwinds in measure 4.

Clarinetti
Col. Tpt I (R-nä.)

Clarinetti
Col. Clar. I

Col. Tpt I

Col. Tpt II

Col. Bass I

TAC

TAC

Kitaran ja kanteleen osuuksilla on tällä kohtaa analogia puupuhaltimiin, basson osuudella puolestaan pianon vasempaan käteen. Tämä käy ilmi seuraavasta näytteestä, jossa kitara on 1. rivillä, kantele 2. rivillä ja basso 4. rivillä.

Handwritten musical score for Guitar, Kantele, and Bass. The score is divided into two systems. The first system has three staves: Guitar (treble clef), Kantele (treble clef), and Bass (bass clef). The second system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Uusi hymni vapaudelle: modaliikka keskeisenä rakennuselementtinä

Teoksen V osan (R-taite) nimi on *Freeland: A New Hymn for Freedom* (Uusi hymni vapaudelle). Tässä osassa nimikin enteilee kohti vapaampaa/vapaata ilmaisua. Tempomerkintä on ilmoitettu vapaaksi (no tempo).

V osa avautuu a-keskeisessä tonaalisessa keskuksessa, joka tulee selkeästi esille I–IV pasuunoihin kirjoitetuissa merkinnöissä. Improvisoinnin perustana oleva skaalamateriaali on merkitty partituuriin pasuunarivistölle. Säveltäjän ohjeistuksen mukaan tiettyjä säveliä, jotka on merkitty kokonuotein, on pidettävä etusijalla. Asia on dokumentoitu seuraavasti:

Handwritten musical score for VAMP (no tempo) and V PART (FREELAND: A New Hymn for Freedom). The score includes staves for Tpt I, Tpt II, Tpt III, Tpt IV, Bone I, and Bone II. It features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A box contains the text: IMPROVIS. KUVATUSSA PITÄEN KOKONUOTEIN MERKIT. SÄVELIÄ ETUSIJALLA.

Edellisessä näytteessä oleva kokonuotein merkitty skaalamateriaali on analysoitavissa harmonisen D-molliasteikon V modukseksi. Mustalla merkityt sävelet ovat tulkittavissa kyseessä olevan asteikon hajasäveliksi. Yllä olevassa näytteessä esim. II trumpetin soiva c-sävel ja III trumpetin soiva es-sävel ovat tämän näkemyksen mukaan asteikkomateriaalin mustia säveliä.



Harmoninen D-molliasteikko/V

Samaan aikaan puuhallinpuolella klarinetti ja sopraanosaksofoni ovat partituuri-merkintöjen mukaan keskeisessä asemassa. Seuraavassa näytteessä mm. I klarinetin soivat c-sävelet ja ges-sävel sekä I sopraanosaksofoniin merkityt soivat fis-sävelet ovat mustattuja säveliä. Ne tuovat modernia kirpeyttä perusasteikon tunnelman yhteydessä.

Sähköpiano, kitara ja basso vahvistavat a-keskeistä tonaalista keskusta urkupisteen-omaisella pedal point -ajatuksella. Rumpumerkinnöissä ohjeistetaan myös kehittelystä.

Jatkossa – partituurin sivulla 55 – kokonaisilmaisun vapaus lisääntyy. Partituurimerkinnät on esitetty vaskisoitinten perheessä alla olevassa näytteessä. Soiva sävellaji on kokonuotein merkityn improvisointiasteikon osalta harmonisen D-molliasteikon V modus. Mustatut sävelet voidaan analysoida harmonisen D-molliasteikon V moduksen hajasäveliksi. Soittimet on merkitty seuraavasti: 1. rivi = I trumpetti, 2. rivi = II trumpetti, 3. rivi = III trumpetti, 4. rivi = IV trumpetti, 5. rivi = I–II pasuuna ja 6. rivi = III–IV pasuuna. Tässä näytteessä esim. I trumpetin soiva as-sävel, II trumpetin soivat c- ja ces-sävelet sekä IV trumpetin soivat as- ja fis-sävelet ovat mustattuja säveliä.

IMPROMPTU
KALLIO
PITÄEN KOKONNUUTEN
MERKITT. JÄVELIÄ
ETUJALALLA

Puuhallinpuhallinperheessä samalla kohtaa vapaa ilmaisu on myös lisääntynyt. Improvisointiasteikko noudattaa edellä esitettyä periaatetta. Soitinten järjestys nuottiviivastolla seuraava: 1. rivi = I klarinetti, 2. rivi = II klarinetti, 3. rivi = I sopraanosaksofoni, 4. rivi = II sopraanosaksofoni ja 5. rivi = III sopraanosaksofoni. Tässä näytteessä 5. rivin sopraanosaksofoniin merkitty soiva fis-sävel on merkityn sävelmateriaalin mustattu sävel.

IMPROV. RUBATOSSA
PITÄEN KUKUNNUSTAIN
MÄRKITTÄ SÄVELIÄ ETUSIJALLA

Samaan aikaan (partituurin sivulla 55) sähköpianon, kitaran ja basson osuudet ovat tässä vaiheessa jo improvisatorisia. Kitaran ja basson osuuksissa ohjeistukset ovat Col Piano -merkintöjä. Improvisoinnin perustana on myös näissä soittimissa sama

asteikko, jossa etusijalla painotetaan harmonisen D-molliasteikon V moduksen säveliä.

Sähköpiano:

IMPRV. RUBATOSSA
PITÄEN KOKONUUTTEIN
MERKITT. SÄVELIÄ
ETUSIJALLA

Kitara:







Col Piano

Basso:

Col Piano ————— (G B D) ————— (G B D ± 1 ±)

Jatkossa – partituurin sivulla 56 – dynamiikkamerkinnot ovat tulleet keskeisesti esille aikaisempien tonaalisuus-/modaalisuusprinsiippien lisäksi. Dynamiikkamerkinnot ovat itse asiassa kaikilla soittimilla samat. Jännitettä nostetaan ensin kasvavan crescendoa kautta aina forte fortissimoon (fff), josta sitten laskeudutaan pianissimoon (pp) saakka. Tämä V osa, R-taite, päättyy kaikissa soittimissa lähtökohtaansa, a-keskeiseen tonaaliseen keskukseen, a-säveleen.

Vaskisoitinten merkinnät ovat seuraavia:

Tpt I MORE FREE *fff* *pp* 
 Tpt II *fff* *pp* 
 Tpt III *fff* *pp* 
 Tpt IV *fff* *pp* 
 Bone I & II *fff* *pp* 
 Bone III & IV *fff* *pp* 

fff

ff

fff

fff

44

11

PP

PP

PP

PP

PD

DB

Puupuhaltimien osalta partituurimerkinnät näyttävät tällaisilta:

Sähköpianon, kitaran, basson ja rumpujen osalta merkinnät ovat seuraavia:

Tiivistelmä

Nunnu-teoksen *johdanto*-osa avautuu tonaalisesti G-duurissa sävellajin I ja V asteiden sointutehojen (G ja D7) piirissä. Sävelmateriaali on G-duuriasteikon tai G-joonisen moodin mukainen. Teoksen I osa on nimeltään *Optaatus*. Optaatuksen A1- ja A2-taitteissa liikutaan niin ikään G-duuriasteikon tai G-joonisen moodin sävelmateriaalin alueella sointutehojen noudattaessa sävellajin I ja V asteiden sointutehoja. A3-taitteessa soinnullista taustaa väritetään kolmisointumuotojen lisäksi nelisointumuodoilla: mm. Gmaj7 ja Bb7. A4-taitteen lopussa valmistellaan tonaalisen keskuksen muuttumista D- miksolyydiseen keskukseen. A4-taite päättyy seuraavaan sointukulkuun: H7–Em–E9–A7–D7.

B1-taitteessa tonaalinen keskus on muuttunut D-miksolyydiseksi. B2-taitteessa D-miksolyydinen tunnelma on niin ikään hallitsevaa.

C-taitteessa operoidaan rytmisen ilotulituksen merkeissä D-miksolyydisen moodin sävelmateriaalin alueella.

I osan D-taite muodostuu vahvasti sekä kirjoitetuista että improvisatorisista elementeistä. Moodimerkintänä on D-miksolyydinen (kromaattinen) asteikko.

E-taitteessa jännitettä nostetaan. Tonaalinen keskus muuttuu kokosävelaskeleen korkeammaksi E-miksolyydisen moodin alueelle. Tässä taitteessa todennetaan myös eräänlaista antifonia, kysymys–vastaus-muotoa.

I osan F-taitteessa ilmaisu kääntyy vahvasti improvisaation alueelle. Soitto-ohjeistukseen on merkitty D-lyydinen kromaattinen asteikko. Merkinnällä näyttää olevan tässä yhteydessä selvä analogia Russellin lyydiseen järjestelmään. F1-taitteen puhallinsektiosuudessa käytetään eräänlaisia modaalisia klusterereita, joiden sävelmateriaalit muodostuvat ensin D-joonisesta moodista, F-joonisesta moodista ja gisävelellä täydennetystä E-doorisesta asteikosta. Myöhemmin – jännitteen noustessa – klusterit muodostuvat Eb-joonisen moodin, Gb-joonisen moodin ja a-sävelellä täydennetyn F-doorisen asteikon sävelmateriaaleista. F1-taitteen lopussa on merkitty jälleen vapaata ilmaisua (mm. sähköpiano ja basso) D-lyydisen kromaattisen asteikon formaatissa.

G-taitteessa jännitettä nostetaan jälleen tonaalista keskusta nostamalla. Lähtökohdana soolo-osuudessa (mm. sähköpiano ja basso) on D-lyydinen kromaattinen moodi, jonka piirissä operoidaan. Solistisen työn aikana esiintyy myös kirjoitettua tekstuuria, joka perustuu D-lyydiselle moodille. Tällä samalla modaalisella formaatilla jännite nousee sitten Eb-keskeiseksi, E-keskeiseksi ja lopulta F-keskeiseksi.

Nunnun II osa on nimeltään *Kanteleella kajahtaa*. Tonaalinen keskus on muuttunut toiseen osaan tultaessa G-mollipohjaiseen sävellajiin. II osan alussa liikutaan kokonaisuudessaan G-doorisen moodin sävelmateriaalin alueella. Piano soinnuttaa jo II osan siirtymävaiheessa esiin tullutta riffiä G-doorisen moodin I, III, IV ja II asteen sointutehoilla: Gm-, Bb- C- ja Am-soinnut. Myös Gm7-sointu esiintyy.

II osa (H-taite) alkaa kauniilla kanteleteemalla G-mollipentakordin sävelistössä. II osan H1-taite toimii kontrastina ja vastauksena kanteleteemalle soivan G-mollipentakordin sävelmateriaalissa.

II osan J-taite edustaa improvisaationäkökulmaa. Tämän taitteen soitto-ohjeistuksella on selvä analogia Russellin järjestelmän merkintöihin.

II osan K-taitteessa esiintyy kanteleteema, jonka kanssa tiettyihin soittimiin on merkitty vapaan soiton merkintä (play free). Samaan aikaan puhaltimissa esiintyy näkyvästi avosävyisiin intervaleihin (kvintti ja kvartti) perustuvia sointuja. II osan K1-taite toimii kontrastina ja vastauksena K-taitteelle. K1-taitteen melodiassa on yhtymäkohtia H1-taitteen vastaavan kohdan kanssa. Sävelmateriaali on G-mollipentakordin alueella.

Teoksen V osa on nimeltään *Uusi hymni vapaudelle*. V osan tempo on merkitty vapaaksi. Tämä osa avautuu staattisesti A-keskeisessä tonaalisessa keskuksessa. Pian tämän jälkeen on merkitty asteikkomateriaali, jota säveltäjä on ohjeistanut. Ohjeistuksessa kehoitetaan pitämään tiettyjä (kokonuotein merkittyjä) säveliä etusijalla. Nämä sävelet voidaan analysoida harmonisen D-molliasteikon sävelmateriaaliksi:

harmonisen D-molliasteikon V modus. Muut sävelet ovat tulkittavissa kyseisen asteikon hajasävelten funktiossa. Tämä paljolti improvisatorinen modaalinen/skaala-pohjainen lähestyminen on keskeistä V osassa. V osan lopun dynamiikka on kaikilla soittimilla sama kasvaen voimakkaan crescendon (fff) kautta päätyen pianissimoon (pp).

Itkuvirren vaikutteita

2.5 *Lagrimas para Lars*

Paakkunainen saavuttua Suomeen vuonna 1976 opiskelumatkaltaan Berklee College of Music -instituutista Paakkunainen sai tietää *Orkester Journal* -lehden välityksellä, että hänen ensimmäinen vahva saksofoni- ja säveltäjäidolinsa Lars Gullin oli kuollut. Paakkunainen päätti säveltää ja omistaa idolilleen teoksen, joka pohjautuu itkuvirsiperinteeseen.

”Päätin säveltää ja omistaa hänelle itkuvirsipohjaisen teoksen.”⁹⁶

Paakkunainen kertoo, että Gullinin musiikista on käytetty myös nimeä *fäbo-jazz*, jonka merkitys on halventava. Paakkunainen valottaa asiaa tarkemmin näin:

”Gullinin musiikista käytettiin usein nimeä *fäbo-jazz*. Fäbod on karjamaja, joten tämä nimitys on jonkin verran halventava. Mä olen kohdannut matkani varrella halventavaa ja alentavaa kohtelua siitä, että mä pohjaan teoksiani suomalaiseen arkaaiseen perinteeseen, karjalaiseen lähinnä. Ajattelin, että Lasselle omistetun teoksen täytyy pohjautua karjalaiseen itkuvirteeseen.”⁹⁷

Paakkunaisen mukaan *Lagrimas para Lars* -teoksen alku pohjautuu erääseen Armas Launiksens muistiin merkitsemään itkuvirteeseen, joka on Suistamon Terovaarasta vuodelta 1905. Paakkunainen tarkentaa samassa yhteydessä, että *Lagrimas para Lars* -teos pohjautuu kyseessä olevan itkuvirren alkuun.

”Sen alkumelodiikkaan pohjautuu tämä teos.”⁹⁸

Paakkunaiselta saamani nuottikuva näyttää seuraavalta. Paakkunainen on kirjoittanut nuotin yläreunaan – vaikka se ei näytkään tässä – *Lagrimas-aihio*.⁹⁹

96 Paakkunainen 2011. VLK.

97 Paakkunainen 2011. VLK.

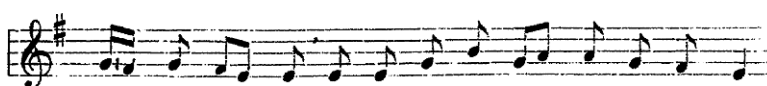
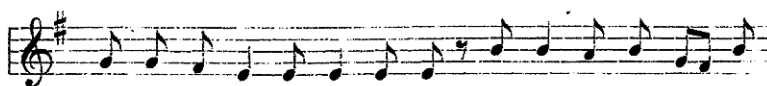
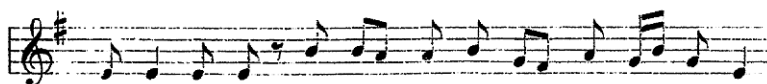
98 Paakkunainen 2011.VLK.

99 Paakkunainen 2001. VLK.



Suistamo, Terovaara 1905.

Launis (ph. 10 b.).



Lagrimas para Lars -teos on sävelletty vuonna 1977. Teoksen alkuun on merkitty seuraava ohjeistus: latin-jazz-tango-molliblues. Paakkunaisen mukaan tästä teoksesta on olemassa pikkuyhtyeen lisäksi myös big band -versio.¹⁰⁰ Kantaesitys tapahtui Fasching- jazzklubilla Tukholman Jazzpäivillä vuonna 1977. Säveltäjä valottaa asiaa näin:

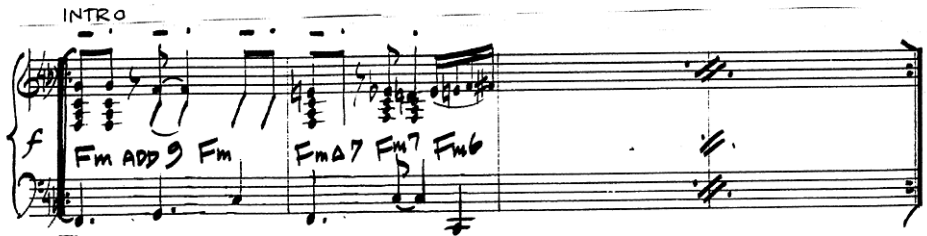
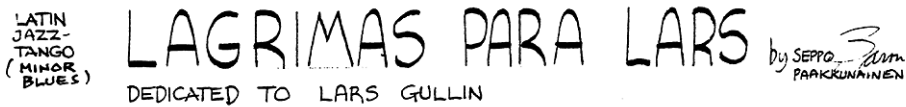
¹⁰⁰ Paakkunainen 2011. VLK.

"Matkan varrella on syntynyt eri versioita. Tämä on nyt viimeinen versio, jonka saat nuotteina. Sen ensiesitys oli Tukholman jazzpäivillä vuonna 1977. Suomalainen yhtye minun nimelläni.¹⁰¹

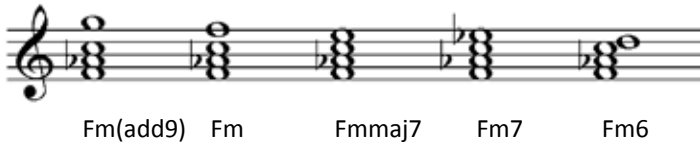
Paakkunainen kertoo mm. Helsingin Kaisaniemen ravintolassa 6.2.1998 tapahtuneesta *Lagrimas para Lars* -esityksestä UMO:n kanssa seuraavaa.

"Kadenssissa on baritonisaksofonikadenssi. Siinä olen esittänyt vapaasti itkuvirren melodiikkaa, itkuvirsiyypistä improvisointia sekä jonkin verran Lars Gullin -tyyppistä *fäbo*-improvisointia."¹⁰²

Lagrimas para Lars -teoksen johdannosta esitetään seuraava nuottinäyte.¹⁰³



Johdanto-osassa esitetty soinnutuksen keskeinen perusajatus näyttää olevan laskeva linja mollisoinnun noonista sekstille näin: Fm(add9) - Fm - Fmmaj7 - Fm7 - Fm6.



Lagrimas para Lars -teoksen melodiachorus näyttää puolestaan seuraavalta.

Tahdit 1–4:



101 Paakkunainen 2011. VLK. Ks. myös Baritone-levyn (2002) esittelyvihko, 5.

102 Paakkunainen 2001. VLK.

103 Kaikki *Lagrimas para Lars* -nuottinäytteet on saatu Paakkunaiselta itseltään keväällä 2011. VLK. Analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.

Tahdeissa 1–4 melodia noudattaa F-mollipentakordin sävelmateriaalia. Soinnutuksen puolelta voidaan todeta, että Fm-sointu on F-mollikeskisen tonaalisen keskuk- sen I asteen sointuteho. Neljännessä tahdissa esiintyvä Gbmaj7-sointu voidaan tul- kita tritonussuhteiseksi Cm7(b5)-soinnun korvikesoinnuksi, josta edetään IV asteen välidominantille (F7b9).

Tahdit 5–8:



Tahdeissa 5–8 melodia noudattaa puolestaan Bm-mollipentakordin sävelmateri- aalia. Tahdeissa 5–6 esiintyvä Bbm-sointu on tonaalisesta keskuksesta katsoen IV asteen sointuteho, josta seitsemännessä tahdissa palataan I asteen sointuteholle. Kahdeksannessa tahdissa esiintyvä Gbmaj7-sointu voidaan tulkita IV asteen soin- nun funktiossa, sen väritettynä edustajana: Bbm/Gb. Sointu muistuttaa tavallaan "napolilaista sointua" ("N"), jolla on korvattu sävellajin IV asteen sointu.¹⁰⁴

Tahdit 9–12:

Tahdeissa 9–12 paljastuu, että koko choruksen melodian sävelmateriaali pohjautuu itse asiassa F-aioliseen moodin perustalle, josta Fm- ja Bm-sointujen kohdilla on käytetty pintarakenteessa pääsääntöisesti kyseessä olevien mollisointujen pohjasä- veliltä alkavia mollipentakordeja: F-mollipentakordia ja Bb-mollipentakordia. Soin- nutuksen suhteen erityisesti 10. tahdissa oleva C7b9-sointu perustuu selkeästi har- monisen F-molliasteikon sävelmateriaalille: V asteen sointu. Gm7b5-sointu löytyy sekä harmonisen F-mollin että luonnollisen/aiolisen F-mollin II asteelta.

104 Vrt. Salmenhaara 1970, 319–324. Tosin sointu on tässä maj7-muodossaan.

2.6 Äimän itku

Toisena esimerkkinä itkuvirsiperinteen vaikutuksista mainittakoon *Äimän itku*, joka pohjautuu itkuun Suistamon Äimäjärveltä vuodelta 1905. Teos on sävelletty vuonna 1990. Katkelma originaalista versiosta, jota säveltäjä on sovittanut jousille, on esitetty seuraavassa näytteessä. Mm. Camus Nova -yhtye on esittänyt TV:ssä *Äimän itkun* vuonna 1990. *Äimän itku* on luonnosteltu myös toiseen tarkoitukseen. Myöhempi versio esiintyy nimellä *Tango Triste*, joka on kirjoitettu 12 saksofonille. Otsikkojen yliviivaukset ovat säveltäjän tekemiä.¹⁰⁵ Esimerkin sävelmateriaali pohjautuu keskeisesti F-mollipentakordiin.

STRS
rubato

~~ÄIMÄN ITKU~~
~~TANGO TRISTE~~

säil./sov. Seppo Paakkunainen
pohjautuen itkuun
SUISTAMO, ÄIMÄJÄRVELTÄ

KAANONIN ALKU

mp - mf

sim.

Yleispiirteensä *Äimän itkusta* voidaan todeta, että sointukulussa on melkoisesti molli-bluesin – tässä tapauksessa F-molli-bluesin – piirteitä. Tahtilajien vaihdokset tuovat lisäksi oman rytmisen rikkautensa ja musiikillisen lisäinformaatioarvonsa teokseen. Seuraava versio *Äimän itkusta* alkaa basso-osiolla aiolisessa F-mollissa.

BASS

~~(ÄIMÄN ITKU)~~
~~TANGO TRISTE~~

by J. J. J. J.
based on a lament from
SUISTAMO, ÄIMÄJÄRVI

C

Fm

¹⁰⁵ Liukko on saanut nuottinäytteet Paakkunaiselta itseltään maaliskuussa 2007. VLK. Analyysi perustuu annettuun nuottikuvaan.

Tahdit 1–8:

Teeman I asteen sointutehon (tässä Fm) kohta on kirjoitettu seuraavasti:

Handwritten musical score for measures 1–8. The score is in 4/4 time and F major. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The first measure is marked with a box 'A' and 'TEEMA'. The first bass note is F, marked 'Fm' and 'mf'. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line has whole notes and half notes.

Teeman alulla ja itkuvirren alulla on intervallisuhteiltaan selvä analogia keskenään. Sen sijaan rytmien käsittely on erilaista. Teeman sävelmateriaali noudattaa pintarakenteessa aiolisen F-mollin sävelistöä, joskin septimiä ei tässä vaiheessa vielä esiinny. Teeman toisen rivin melodiaan (tahdit 5–8) on sovellettu variointia ensimmäisen rivin (tahdit 1–4) melodiasta. Basso jatkaa introsa esitetyllä formaatilla hypnoottista kahden tahdin kokonaisuuteen perustuvaa riffiään.

Tahdit 9–12:

Jatkossa soinnut siirtyvät sävellajin IV (Bbm) ja V (Cm) asteiden sointutehoille seuraavasti:

Handwritten musical score for measures 9–12. The score is in 4/4 time and F major. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The first measure is marked with 'Bbm' and the second with 'Cm'. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line has whole notes and half notes.

Edellä mainitun näytteen teeman melodiassa kahden ensimmäisen tahdin (tahdit 9–10) melodia toistuu kahdessa jälkimmäisessä tahdissa (tahdit 11–12) kokoaskeleen korkeammalla tonaalisena sekvenssikuviona. Bassossa sovelletaan Bbm- ja Cm-sointuihin samaa ideaa ja melodiakuviota kuin Fm-soinnun kohdallakin.

Tahdit 13–16:

Tahdeissa 13–16 on palattu takaisin I asteen sointutehoon. Teeman melodiaosuudessa on yhdistetty tahtien 1–8 aineksia. Melodia on F-aiolisen moodin alueella.



Tahdit 13–14 – viimeistä neljäsosaa lukuun ottamatta – ovat identtisiä tahtien 5–6 kanssa. Tahdit 15–16 – sekä 14. tahdin viimeinen neljäsosa – ovat identtisiä tahtien 3–4 kanssa. Basso jatkaa aikaisemmalla formaatillaan.

Tahdit 17–24:

Tahdit 17–20 edustavat dominanttiseptimityyppisiä sointuja, jotka sopivat molli bluesin näkökulmasta katsottuna tähän hyvin. Tahdistä 21 alkaen on palattu takaisin I asteen sointutehon piiriin. Tahdeissa 17–21 olevat tahtilajien vaihdokset 10/8- ja 9/8-tahtilajeissa sekä dominanttiseptimityyppiset muunnosoinnut ovat myös seuraavan näytteen oleellisia elementtejä.

Tahdit 17–20 voidaan pelkistää F-molli keskeisen bluesin tonaalisen keskuksen bVI ja V asteiden perussointutehoiksi (Db7- ja C7-soinnut), joita tässä on väritetty muunnosointumuodoilla (b9 ja #9). Näissä tahdeissa käytetään myös yläpuolisia kromaatt-

tisia muunnosointuja. Db7-perussointuväriin kohdalla esiintyy Db7b9#9- ja D7b9#9-soinnut sekä C7-perussointuväriin kohdalla C7b9#9- ja Db7b9#9-soinnut.¹⁰⁶

Tahdeissa 17–21 käytetty melodian asteikkomateriaali painottuu vahvasti g-sävelellä täydennetyn F-bluesasteikon (2. muoto) suuntaan.



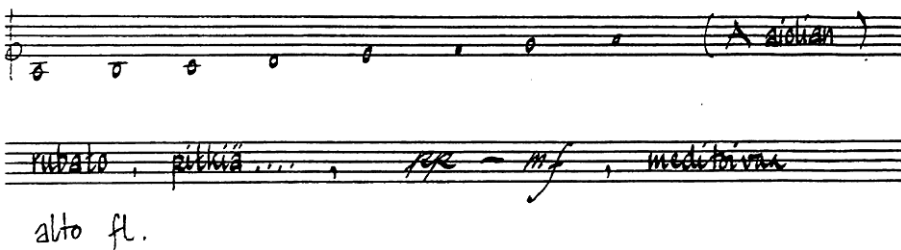
F-bluesasteikko + g

Tahdeissa 21–24 on palattu takaisin tonaalisen keskukseen, F-molliin.

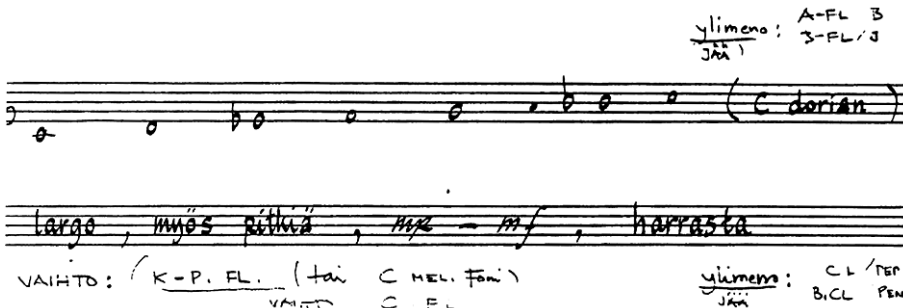
2.7 Modaaliset miniatyyrit

Modaaliset miniatyyrit -teos (sävelletty vuonna 1990) on hyvä modaalinen esimerkinäyte siitä, että teos syntyy ikään kuin useiden modaalisten asteikkojen värien spektistä. Teoksessa on merkitty käytettäväksi kaikki ns. perinteiset kirkkosävel-lajit eli moodit: jooninen, doorinen, fryyginen, lyydinen, miksolyydinen, aiolinen ja lokrinen moodi. Teokseen on merkitty kulloinkin ainoastaan modaalinen asteikko sekä tiettyjä esitysohjeita. Tonaalinen keskus muuttuu myös jokaisen moodin vaihtamisen seurauksena.

Teos lähtee liikkeelle A-aiolisessa moodissa, jonka mukana seuraa myös soittimille esitysohjeita seuraavasti:¹⁰⁷



Tämän jälkeen tonaalinen keskus muuttuu C-doorisen moodin alueelle. Moodin ja soittimien esitysohjeiden merkinnät ovat nyt tällaisia. Näyte on g-avaimen piirissä.



106 Vrt. esim. Martin 2001, 9–13.

107 Liukko on saanut kaikki *Modaaliset miniatyyrit* -teoksen näytteet Paakkunaiselta itseltään keväällä 2007. VLK.

Seuraavaksi tonaalinen keskus muuttuu G#-fryygisen moodin tunnelmaan. Merkin-
nät esitysohjeineen on seuraavia:

(farska)

Andante, *mf*, lyynistä

Gis frygian
3am: C-F#
VAHTO: C-F#
Pama: Alto

Tämän jälkeen moodi esitysohjeineen muuttuu E-lyydiseen suuntaan:

(E lyydiseen)

medium fast, *mf-f*, iloa ja kauneutta

Viides moodi on säveltäjän merkintöjen mukaan lokrisissa moodissa. Moodin + esi-
tysohjeen merkintä on nyt tämä:

VAHTO PAUSSI:
4x TS.

(Lokris)

fast, *f-ff*, runnoen

Lopuksi on vuorossa miksolyydinen ja jooninen tunnelma. Säveltäjän merkinnät esi-
tysohjeineen painottuvat nyt näin:

PCL. 2x TS. B. CL

(G# mixolydian)

fast, *ff*, elävästi

Lopetus
C# ionian

Modaaliset miniatyyrit -teoksesta voidaan lisäksi todeta, että teos kuvastaa esimer-
killisesti tämän musiikkiperinteen luovaa näkökulmaa. Teoksessa ei ole erikseen kir-
joitettua teemaa. Teokseen on merkitty ainoastaan modaalinen asteikko ja tietyjä
esitysohjeita. Tällaisella luovalla sävellystavalla on tiettyä analogiaa mm. uraauurta-

van Davisin *Kind of Blue* -teoksen syntyvaiheisiin ja tätä edeltävään *Porgy and Bess* -levytyksen vaiheisiin. Asiaa on käsitelty I osan luvuissa 2.2. ja 2.4. Tähän yhteyteen on hyvä tuoda esille myös Bill Evansin näkemys *Kind of Blue* -levyn syntyvaiheista:

”Miles mielsi nämä asetelmat vain hetki ennen levytystä ja saapui studioon mukaan luonnokset, joista ilmeni mitä yhtyeen tuli tehdä. Niinpä kuuliija saattaa aistia jotain esityksen spontaaniudesta. Yhtyehän ei ollut ennen levytystä kertaakaan soittanut näitä kappaleita.”¹⁰⁸

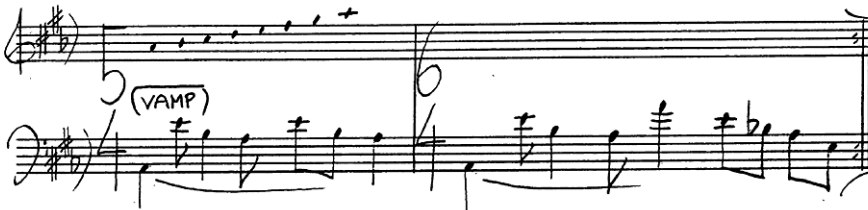
Muita modaalistyyppisiä perinteitä ja vaikutteita: mayamāvagoula

Paakkunaisen sävellysintressi ulottuu myös intialaiseen perinteeseen. *Agarra*-teos on Paakkunaisen myöhempää tuotantoa. Se on sävelletty vuonna 1998. Paakkunaisen intressi ragoihin tuli esille selkeästi jo tämän tutkimuksen materiaalin keruuvaiheessa. Paakkunaisen ragavarasto käsitti tuolloin 72 ragaa, joista *Agarrassa* käytetty raga, mayamālavagoula, on yksi niistä.

2.8 Agarra

Agarra-teos sisältää runsaasti tahtilajien vaihdoksia. Teoksessa käytetään 5/4-, 6/4- ja 9/4-tahtilajeja. Seuraavassa esimerkkitatkelmassa käytetty sävelmateriaali, *mayamālavagoula*-raga, on merkitty heti nuottiesimerkin alkuun. Kaikki edellä mainitut tahtilajit tulevat esille myös seuraavassa *Agarra*-näytteessä:¹⁰⁹

♩ = 132

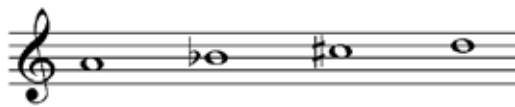


108 Carr 1986, 132.

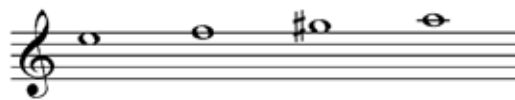
109 Liukko on saanut nuotinnuksen Paakkunaiselta itseltään vuonna 1998. VLK.



Agarra-näytteen asteikkomateriaali, mayamälavagoula, muistuttaa kahden eri harmonisen molliasteikon ylemmää tetrakordia. Tämän mayamälavagoulun alempi tetrakordi (a-Bb-cis-d) on itse asiassa identtinen harmonisen D-molliasteikon ylemmän tetrakordin kanssa. Vastaavasti tämän mayamälavagoulun ylempi tetrakordi (e-f-gis-a) on identtinen harmonisen A-molliasteikon ylemmän tetrakordin kanssa.



Harmoninen D-molli (2. tetrakordi)



Harmoninen A-molli (2. tetrakordi)



A-säveleltä alkava mayamälavagoula

Turkkilaisessa musiikkiteoriassa tämän sävelikön tetrakordityyppi tunnetaan myös nimellä *hizas*.

2.9 Rái' do luothi

Rái' do luothi -teos on syntynyt vuonna 1989. Teos on joikusarja, jonka Paakkunainen on omistanut partituurin esipuheen mukaan Saamen kansalle. Partituurin esipuheessa kerrotaan selkeästi säveltäjän näkökulma:

"*Rái' do luothi* on trad. joikumelodioihin perustuva sarja big bandille. Sävellys/sovitus pyrkii säilyttämään joiuille tyypillisen pentatonisuuden tai modaalisuuden orkestraatiossa. Paikoittain on joiun lineaarista jatkuvuutta rikkomassa muutama 'lantalainen' sointu ikään kuin muistuttamassa musiikillisen valtakulttuurin pahasta ja hyvästä. Huolimatta tästä on teoksen yleisilme joiun 'sielua' kunnioittava. Nils-Aslak Valkeapäälle sydämeni kiitos lukuisista kiertueista Saamenmaassa ja siellä opituista luotheista, joista paria olen käyttänyt tässä sarjassa. Omistan tämän joikujonon Saamen kansalle kannustukseksi matkalla tulevaisuuteen."¹¹⁰

Teoksessa on länsimaisen musiikkikäsityksen tai -teorian mukaan monia erilaisia tahtilajeja. Partituurin esipuheen yhteydessä on tästä asiasta kerrottu seuraavaa:

"Erikoispiirteenä *Rái' do luothissa* on joiulle tyypilliset tahtilajit (länsim. mus. teorian mukaan): etenemme 2/8 - 3/8 - 4/8 - 5/8 - 6/8 - (6-5-9/8) - 7/8 - 8/8 - 9/8 - 3/4 tahtilajeissa."¹¹¹

Teos on myös levytetty. Jyväskylän Big Band on levyttänyt teoksen johtajaan Ilkka Mäkitalo. Levy, joka sisältää mm. *Rái' do luothin*, on Oona Niirasen kirjoittaman *Baron*-kirjan mukana.¹¹² Tässä tutkimuksessa käytettävän Paakkunaisen *Rái' do luothi* -partituurimerkintöjen mukaan soittimien järjestys ja luokitus on seuraava.¹¹³ Partituurimerkinnät eivät välttämättä ole kaikilta osin identtisiä edellä mainitun levytysversion partituurimerkintöjen kanssa.

Rái' do luothi

comp. & arr. based on trad.
by Seppo Baron Paakkunainen '89

WW 1. SS, AS
2. FL, CL, AS
3. FL, TS
4. TS
5. CL, BS
TPT 1. FL, H
2. H
BO 1. 2. 3. 4
GR. PNO 1. el. guit. 2. ac
GRAND PIANO / SYNTH
BASS EL. BASS pedal
PERC. 1. timbales, bass dr, tom-tom, cymbal
2. triangle, pönnökellot, longas
3. cymbal, cabaza, chakere

110 Paakkunainen partituurin esipuheessa.

111 Paakkunainen partituurin esipuheessa (käsin kirjoitettu).

112 Niirasen 2003.

113 Partituurin alkusivu ennen varsinaisia nuottiesimerkkejä.

Partituurin sivu 1: johdanto-osa

Johdanto-osan yleispiirteenä voidaan todeta, että sen sävelmaisema on vahvasti pentatoninen. Pura asiaa soitinryhmittäin alkaen puupuhaltimista.

Puupuhaltimien osalta nuottikuva näyttää alussa seuraavalta:¹¹⁴ Puupuhaltimen nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat jatkossa – vaikka ne eivät näkyisikään näytteiden alussa – myös alla esitetyn mukaisia, jos ei toisin mainita.

i ≈ 60 MM
The Score is transposed
long furmaka (12 m.)
Rái'do Luohti
comp & arr. from trad.
by Paakkunainen
SOPR. SAX

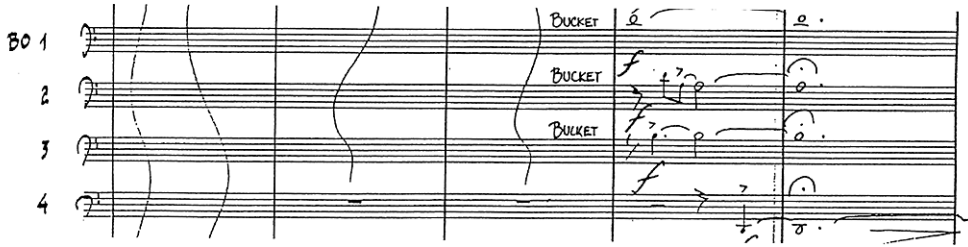
Käytetty sävelmateriaali on analysoitavissa G-pentatonisen asteikon perustalle.

Trumpettien osalta ei käytetä vielä tässä vaiheessa kaikkia G-pentatonisen asteikon säveliä. Käytössä on soivat e-, g- ja a-sävelet. Trumpettien nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat myös jatkossa – vaikka ne eivät näkyisikään näytteiden alussa – alla esitetyn mukaisia, jos ei toisin mainita.

TPT 1

Pasuunoiden osalta on käytössä d-, a-, ja B -sävelet. Pasuunoiden nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat myös jatkossa – vaikka ne eivät näkyisikään näytteiden alussa – alla esitetyn mukaisia, jos ei toisin mainita.

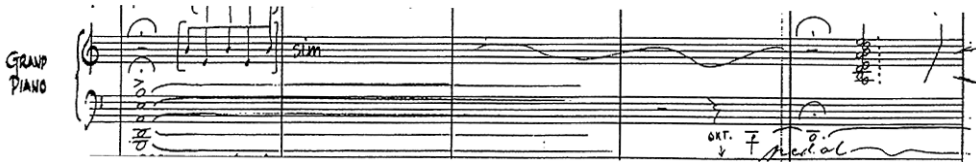
¹¹⁴ Kaikki Rái do luohti -näytteet tässä tutkimuksessa ovat peräisin tästä samasta partituurista, jonka Liukko on saanut Paakkunaiselta itseltään. SPK. VLK.



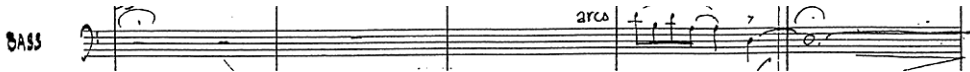
Kitarat painottavat e- ja B -säveliä, joskin sähkökitaran osuudessa esiintyy kerran myös d-sävel. Aineisto on analysoitavissa G-pentatoniselle pohjalle. Kitaroiden nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat myös jatkossa – vaikka ne eivät näkyisikään näytteiden alussa – alla esitetyn mukaisia, jos ei toisin mainita.



Sähköpianon vasemmassa kädessä esiintyy keskeisesti g-sävelelle rakentuva kvintti-intervalleista muodostuva sointu, jossa esiintyvät kaikki G-pentatonisen asteikon sävelet. Oikea käsi soittaa puolestaan G-pentatonisen asteikon B- ja e -säveliä. Näytteen viimeisessä tahdissa esiintyvä sointu on analysoitavissa niin ikään G-pentatoniselle pohjalle, joskin bassossa painotetaan nyt d-säveltä. Näin tonaalisen keskus häilyy. Sähköpianon nuottiavaimet ja etumerkinnät ovat myös jatkossa – vaikka ne eivät näkyisikään näytteiden alussa – alla esitetyn mukaisia, jos ei toisin mainita.



Bassossa d-sävelen painotus on selkeä. Näin – varsinkin viimeisessä tahdissa – tonaalisen keskuksen vaikutelma painottuu d-keskeiseksi. Basson osalta nuottiavaimet ja etumerkinnät on myös jatkossa – vaikka ne eivät näkyisikään näytteiden alussa – alla esitetyn mukainen, jos ei toisin mainita.



Yleisvaikutelma partituurin ensimmäisen sivun johdanto-osasta voidaan todeta, että käytetty sävelmateriaali pohjautuu näkyvästi G-pentatoniselle asteikolle. D-sävelen vahva painotus – varsinkin lopussa – häilyttää omalta osaltaan G-pentatonista perusväriä tuoden polymodaalisuuden tuntua.

Partituurin sivu 2: tahdit 1-4

Partituurin sivulta 2 otan esille tässä yhteydessä aluksi puupuhaltimien teeman (kahdella ylimmällä rivillä) ja stemmat. Nämä painottuvat tässä vaiheessa pintarakenteessa selkeästi nyt D-pentatonisen asteikon suuntaan.

Handwritten musical score for woodwinds, measures 1-4. The top staff is marked "Solo" and "new trp". The second staff has a note "IF NOT SOPL. BY SAW SAW". Dynamics include "f", "mp", and "mr". A bracket indicates a breath mark.

Edellisen näytteen perusteella voidaan havaita lisäksi, että puupuhaltimien äänet 3-5 vahvistavat soivaa d-, a- ja B-säveltä.

Pasuunoihin 2-4 on merkitty myös pelkästään d-säveltä seuraavasti:

Handwritten musical score for brass instruments, measures 1-4. The bottom staff has a note "breath freely" with an arrow pointing right.

Basson osalle on merkitty urkupisteenomaisesti (pedal point) koko ajan d-säveltä.

Handwritten musical score for bassoon, measures 1-4. The bottom staff has a note "mr".

Pianon osalle on merkitty partituurin sivun 1 loppuun a-, B-, d- ja e -sävelistä muodostuva sointu, jonka intervallirakenne on seuraava:

Handwritten musical notation showing a chord structure in treble clef, consisting of a series of stacked notes.

Edellä mainittu sointu soitetaan seuraavassa rytmissä:

Handwritten musical score showing a rhythmic pattern for the piano part, measures 1-4.

Partituurin sivu 3: Tahdit 5-8

Partituurin sivulla 3 oleva musiikillinen aines näyttää WW 1-5 äänien osalta seuraavalta. WW 1 = sopraanosaksofoni, WW 2 = huilu, WW 3 = huilu, WW 4 = tenorisaksofoni, WW 5 = klarinetti:

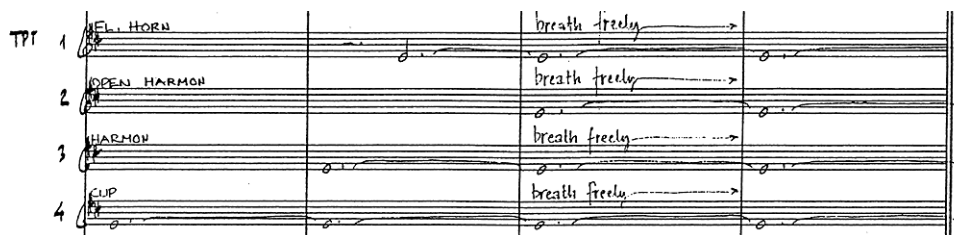


Edellisen näytteen sävelmateriaali pohjautuu itse asiassa G- ja D-pentatonisten asteikkojen sävelille. Myös muut partituurin äänet tukevat tätä polymodaalista tulkintaa. Asteikkomateriaali muodostuu tämän analyysin perusteella seuraavista sävelistä: g, a, B, d, e ja fis. Modaliteetti on tavallaan häilyvää, sillä mm. bassossa ja pasuunoissa (esimerkit jäljempänä) painotetaan d-keskeisyyttä urkupistemäisesti tai pedal point -ajatuksella.

Piano komppaa (=säestää) aiemmin mainitulla soinnulla (a-, B-, d- ja e-sävelet).¹¹⁵ Soinnun rytminen käsittely, komppi, näyttää pianon osalta tällaiselta:

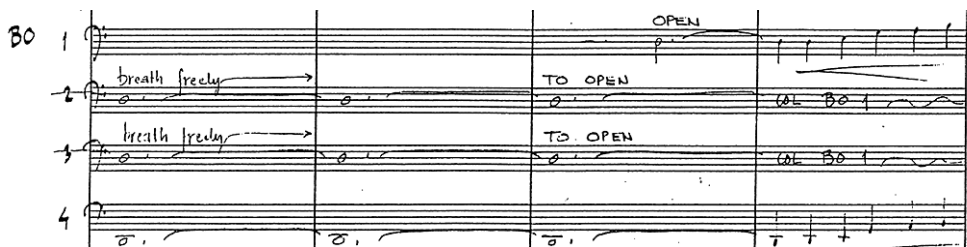


Vaskisointinten (TPT) kategoriassa d-säveltä painotetaan seuraavasti:

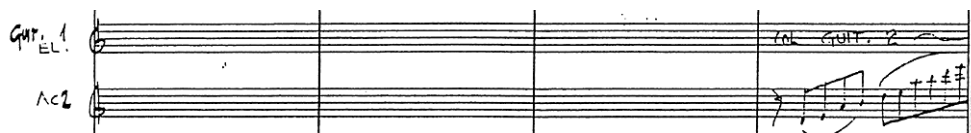


Pasuunoitten (BO) kategoriassa d-sävelen urkupistemäinen (pedal point) ajatus on selkeä. Näytteen lopussa, viimeisessä tahdissa, pintarakenteessa painotetaan selkeästi G-pentatonisen asteikon sävelmateriaalia.

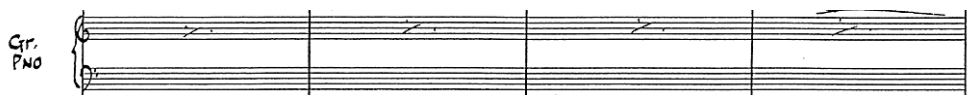
¹¹⁵ Ks. kolme kuvaa aikaisemmin esitetty kuva.



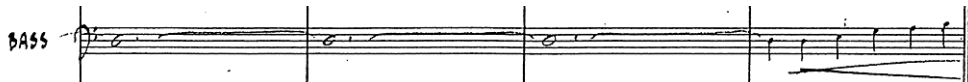
Kitaroiden kategoriassa sähkökitara ja akustinen kitara ovat vastaavan kohdan kolmessa ensimmäisessä tahdissa hiljaa, mutta neljännessä tahdissa näytteen melodiahahmot (eri aika-arvoilla) muistuttavat jossain määrin myös pasuunoiden melodiahahmoja. Oktaavialet ovat luonnollisesti eri tasoilla.



Pianokategoriassa jatketaan aikaisemmalla mainitulla formaatilla seuraavin merkin-
noin:



Basson osuus on myös vahvasti urkupistemäinen d-säveltä painottava pedal point -ajatus kolmessa ensimmäisessä tahdissa. Näytteen viimeisessä tahdissa G-pentatoninen painotus tulee selkeästi esille:



Partituurin sivun 3 koonnoksena voidaan todeta, että G- ja D-pentatoninen asteikkoja käytetään sävelmateriaalina. Samalla urkupisteenomainen d-sävelen painotus, pedal point -ajatus, näkyy keskeisesti. Teemassa esiintyy myös muunnosta aikaisempaan (tahdit 1–4) verrattuna. Jos 1–4 tahtien teemaa (kaksi ylintä riviä) merkitään a -symbolilla, 5–8 tahtien teeman muunnosta (kaksi ylintä riviä) voidaan merkitä a' -symbolilla.

Partituurin sivu 4: tahdit 9–16

Tahdeissa 9–16 temaattista ainesta jälleen muunnetaan.¹¹⁶ Teeman muunnosta voidaan merkitä nyt a'' -symbolilla. Myös soinnullista tiheyttä lisätään. Sävelmateriaali voidaan ajatella edelleen polymodaalisesti G- ja D-pentatonisten asteikkojen yhdistelmäksi, joskin d-sävelen urkupisteenomainen painotus (pedal point) on selkeä. Käytetyt soinnut ja sävelmateriaaliasteikot ovat kongruenssissa suhteessa keskenään.

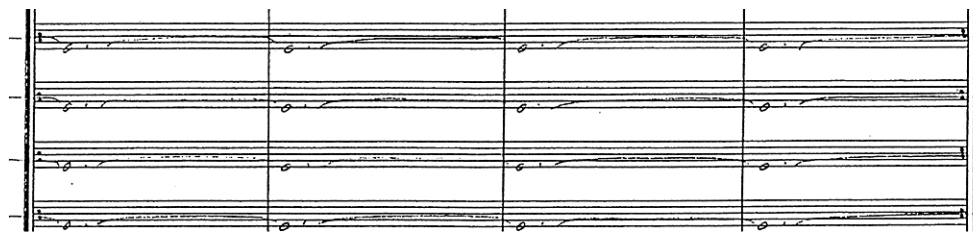
¹¹⁶ Näytteen neljän tahdin kokonaisuus kerrataan. Siksi merkintä on tämä: tahdit 9–16.

Puupuhallinkategoriassa (WW) edetään nyt näin.

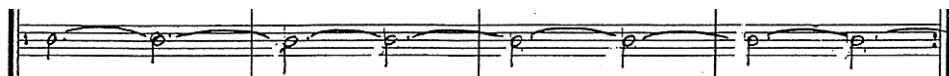


Vaskisointinten (TPT 1–4) kategoriassa d-sävelen urkupistemäinen painotus, pedal point -ajatus, jatkuu kaikissa äänissä. D-sävelen pedal point -ajatus jatkuu myös bassossa.

Vaskisoittimet:



Basso:



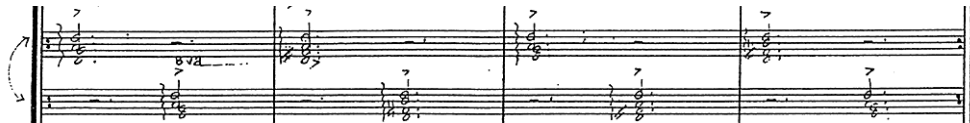
Pasuunat (BO 1–4) ovat tällä kohtaa säestävässä funktiossa G- ja D-sointujen piirissä:



Edellisen näytteen ensimmäisen tahdin yhteissointi voidaan pelkistää G-soinnuksi, jossa tahdin alkupuolella oleva (sekunti tai nooni) a-sävel purkautuu tahdin jälkipuolella soinnun terssiin (B-säveleen). Toinen tahti on D-soinnun piirissä, jossa soinnun kvintti (a-sävel) menee soinnun sekstiin (B-sävel). Kolmannen tahdin ensimmäinen puolikkaan yhteissointi on G-sointu ja jälkimmäisen puolikkaan D-sointu. Näytteen viimeisessä tahdissa kvinttitön D6-sointu muodostaa tahdin ensimmäinen puolikkaan. G-sointu täyttää tahdin jälkiosan.

Kitarat ja piano ovat tällä kohtaa myös hyvinkin soinnullisessa funktiossa, joskin erityisesti G-pohjaisen soinnun kohdalla sointua väritetään jonkin verran soinnun noonilla ja sekstillä. Nämä sävelethän sopivat myös hyvin duurisoinnun perusväriin.¹¹⁷

Kitarat (sähkökitara 1. rivillä, akustinen kitara 2. rivillä):



Piano:



Edellä olevan näytteen (kitarat ja piano) ensimmäisen tahdin sointu voidaan ajatella G9/6-soinnuksi, jonka kaikki sävelet eivät aina esiinny yhtä aikaa. Toisen tahdin alkupuolella operoidaan selkeästi D-soinnun sävelillä. Toisen tahdin jälkimmäisellä puolikkaalla D-sointua on väritetty soinnun sekstillä (B-sävel). Kolmannen tahdin alkupuolen yhteisoinniksi saadaan G9/6-sointu. Kolmannen tahdin jälkiosa on selkeästi D-sointua. Näytteen viimeisen tahdin alkupuolella D-sointua on väritetty niin ikään soinnun sekstillä (B-sävel). Kyseisen tahdin viimeinen tahdinosa edustaa jälleen G9/6-soinnun väriä.

Partituurin sivut 5-7: tahdit 17-25

Tahdit 17-25 kannattaa jakaa selkeyden vuoksi lyhyempiin osiin, joista ensin otetaan tahdit 17-20.

17. tahdistä eteenpäin temaattinen aines siirtyy eri soitinryhmille. Aluksi temaattisen aineksen alku on selkeästi pasuunoissa (BO). Sävelmateriaali pysyy edelleen polymodaalisesti G- ja D-pentatonisten asteikkojen alueella.

Tahdit 17-20:



17. tahdin lopusta alkaen temaattisen aineksen jatko on siirtynyt vaskisoittimissa TPT-kategoriaan.

¹¹⁷ Ks. esim. Coker 1964, 64 ja Liukko 1989, 23.

18. tahdin lopusta alkaen temaattisen aineksen jatko-osa siirtyy puupuhaltimien WW-kategoriaan seuraavasti. Viidennen viivaston alussa kuuluu olla kaksi ylennysmerkkiä.¹¹⁸

Pianossa ja bassossa soi samaan aikaan koko ajan urkupisteenomaisesti d-sävel.

Kitaran soinnullinen osuus on esillä tässä kokonaisuudessa ainoastaan 17. tahdissa terssittömänä G9/6-sointuna. Aivan 20. tahdin lopusta – viimeiseltä neljäsosalta alkaen – teema siirtyy kitaraan (alempi rivi).

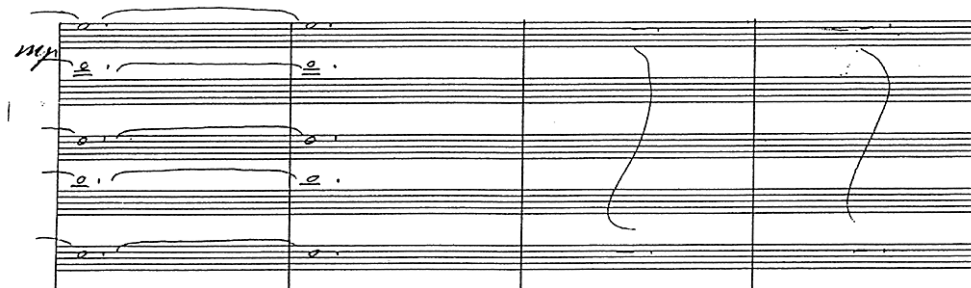
Tahdit 21–24:

Teema on siirtynyt 21. tahdista alkaen kitaraan seuraavasti:

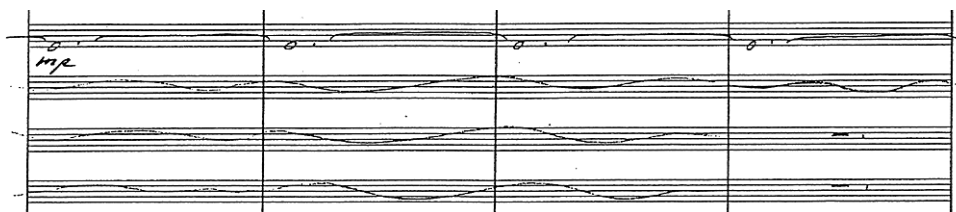
¹¹⁸ Asia tarkistettu Paakkunaiselta keväällä 1.3. 2010.

Muiden äänien funktio on pääsääntöisesti d-säveltä painottava, joskin puupuhaltimien 4. viivastolla painotetaan myös soivaa a-säveltä ja 5. viivastolla soivaa B-säveltä. Pasuunakategorian 3. viivastolla painotetaan myös soivaa a-säveltä. Pasuunakategoriassa 24. tahdin viimeinen sointu on partituurimerkintöjen mukaan C-sointu.

Puupuhaltimet:



Trumpetit 1-4:



Pasuunat 1-4:



25. tahti päättyy G-soinnun säveliin. Vaskisoittimista ovat mukana trumpetit 1–2 ja pasuunat 1–4. Partituurissa on myös akustiselle kitaralle merkintä.

Handwritten musical notation for measures 25-26. The notation includes staves for Trumpets 1-2, Snare Drum 1-4, and Acoustic Guitar 1-2. The notes are G, B, and D, indicating a G chord. A fermata is placed over the notes, indicating a sustained sound.

A- ja B-osat:

Rái' do luhti -teoksen A- ja B-osien sävelmateriaali liikkuu kokonaan G-pentatonisen asteikon alueella. Partituuriin – ennen ko. osia – on selkeästi merkitty asteikkomateriaali ja d-sävelen painotus seuraavasti. Näyte on f-avaimen alueella.

Handwritten musical notation showing a G pentatonic scale (G-A-B-A-G) with a fermata over the final G. The notation includes a handwritten note "8va" and "ad lib. "joiku" no tpo".

A-osassa asia todentuu esimerkillisesti akustisen kitaran merkintöjen kautta.

Teoksen A-osa on merkitty partituurissa seuraavasti. Sävelmateriaali assosioituu G-pentatonisen asteikon alueelle.

Handwritten musical notation for measures 27-28. The notation includes staves for Acoustic Guitar 1-2, Timbales (perc 1.), and Percussion 2. The notes are G, A, B, A, and G, indicating a G pentatonic scale. A fermata is placed over the final G. The notation includes a handwritten note "mf" and "poronkellot".

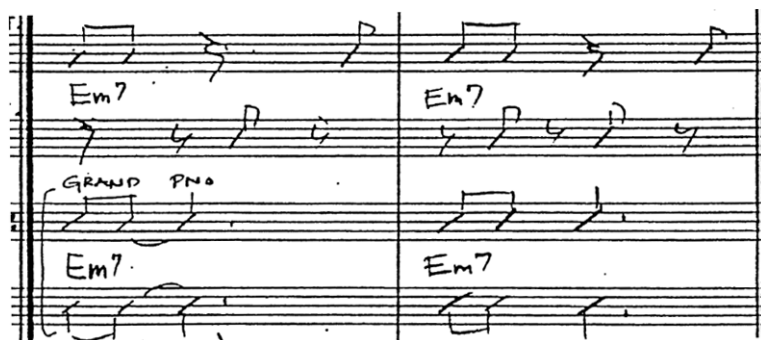
Teoksen B-osa on esitetty seuraavassa näytteessä, jossa operoidaan niin ikään G-pentatonisen asteikon alueella.

C-osa:

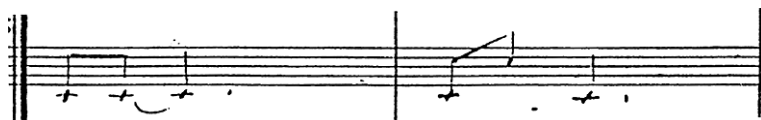
Teoksen C-osassa vaihtuvat tahtilajit, 3/8- ja 4/8 -tahtilajit, tuovat oman rytmisen lisänsä tähän kokonaisuuteen. Sävelmateriaalin suhteen operoidaan edelleen G-pentatonisen asteikon piirissä. Näytteeksi otetaan seuraava ote aivan C-osan alusta puupuhallinpuolelta. Ylimmällä rivillä on sopraanosaksofoni. Muut saksofonit – alto-, tenori- ja baritonisaksofoni – on merkitty selkeästi myös näytteeseen. Puupuhaltimien nuottiaivaimet ja etumerkinnät ovat myös jatkossa alla esitetyn mukaisia, jos ei toisin mainita.

D-osa:

Teoksen D-osassa laajennetun tai polysoinnun (polychord) käyttö näkyy uutena elementtinä heti osan alussa. Kosketinsoittimiin ja kitaroihin on merkittykin selkeästi Em7-sointu. Seuraavassa näytteessä sähkökitara 1–2 on merkitty kahdelle ylimmäiselle riville, piano vastaavasti kahdelle alimmaiselle. Sähkökitarat kuuluvat myös jatkossa g-avaimen alueelle sisältäen yhden ylennysmerkin. Pianon oikea käsi kuuluu niin ikään myös jatkossa g-avaimen alueelle, vasen käsi f-avaimen. Pianon etumerkintä sisältää myös jatkossa yhden ylennysmerkin, jos ei toisin mainita.



Bassossa operoidaan niin ikään samaan aikaan e-perussävelen kanssa seuraavasti. Basso kuuluu jatkossa myös f-avaimen alueelle sisältäen yhden ylennysmerkin, jos ei toisin mainita.



Näiden kanssa samaan aikaan pasuuna-kategoriassa (BO 1–4) äänet muodostavat Gmaj7-soinnun: g, B, d ja fis. Pasuunat kuuluvat myös jatkossa f-avaimen alueelle sisältäen yhden ylennysmerkin, jos ei toisin mainita.



Trumpetti-kategorian 1–4 (TPT) äänet muodostuvat vastaavasti Bm7-soinnun äänistä. Trumpetit kuuluvat myös jatkossa g-avaimen alueelle sisältäen kolme ylennysmerkkiä, jos ei toisin mainita.



Puupuhallinkategoriassa ainoastaan baritonisaksofonille (alin rivi, neljä ylennysmerkkiä) on laitettu tähän kohtaan merkintöjä: soiva e-sävel.



Yhteenvedona edellisestä todettakoon, että laajennetun soinnun kategoriassa sointu voidaan ajatella Em11-soinnuksi. Nelisoinnuin ajateltuna polysointutulkinta (Em11) voidaan kirjoittaa seuraavasti:

Bm7
Em7.

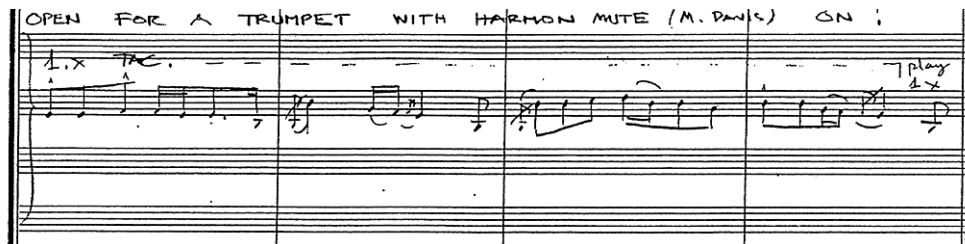
Heti jatkossa – partituurin sivulla 10 – edellä mainittu sointuväriformaatti värittää G-pentatonisen asteikon sävelillä etenevää melodiaa. Partituurin sivulta 10 otetaan näyte G-pentatonisen asteikon piirissä etenevästä melodiasta (puupuhaltimissa). Soittimien järjestys on seuraava: sopraanosaksofoni 1. rivillä, alttosaksofoni 2. rivillä, tenorisaksofonit 3–4 riveillä ja baritonisaksofoni 5. rivillä.



Teos kehittyy.

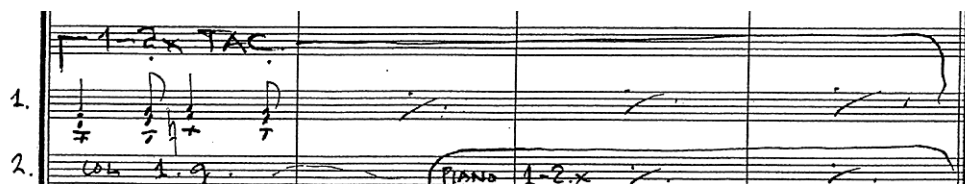
F-osa:

Teos kehittyy myöhemmin jazzin suuntaan. Modaalistyyppisen jazzin elementit asuvat esimerkillisesti esille mm. teoksen F-osassa. Seuraavassa näytteessä trumpettille kirjoitettu sävelmateriaali liikkuu pintarakenteessa soivassa sävelalassa c-sävellellä täydennetyn D-pentatonisen asteikon sävelmateriaalissa. Syvärakenteessa sävelmateriaali on kuitenkin johdonmukaista analysoida D-miksolydyiseksi moodiksi, jonka kaikkia säveliä ei vielä tässä yhteydessä paljasteta. Soitto-ohjeistuksessa on viitattu myös Miles Davisiin. Näyte kuuluu g-avaimen piiriin sisältäen kolme ylennysmerkkiä.

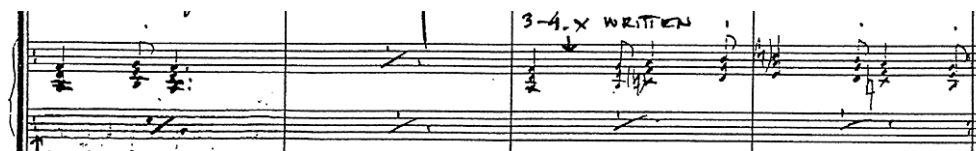


Säestyspuoli paljastaa sen, että syvärakenteen perustana on selkeästi D-miksolydyinen moodi. Kitarat 1–2 liikkuvat D-miksolydyisen moodin I, II ja III asteiden sointujen sävelillä: D/A-sointu on D-miksolydyisen moodin I asteen kolmisointu, Em/B-sointu on D-miksolydyisen moodin II asteen kolmisointu ja F#dim/C-sointu on D-miksolydyiden moodin III asteen kolmisointu. Pianon osuus on näytteessä aluksi D-miksolydyisen moodin I ja II asteiden sointujen vaihtelua: D/A- ja Em/B-soinnut. Sittemmin, pianonäytteen kolmannesta tahdista alkaen soinnut ovat seuraavia: D/A-, Em/B-, F#dim/C-, G/D- ja Am/E -soinnut. Tällöin D/A = D-miksolydyisen moodin I asteen sointu, Em/B = D-miksolydyisen moodin II asteen sointu, F#dim/C = D-miksolydyisen moodin III asteen sointu, G/D = D-miksolydyisen IV asteen sointu ja Am/E = D-miksolydyisen moodin V asteen sointu. Kitaranäyte kuuluu g-avaimen piiriin ja sisältää yhden ylennysmerkin. Pianonäytteen ylempi rivi kuuluu g-avaimen alueelle, alempi f-avaimen. Pianonäyte sisältää yhden ylennysmerkin.

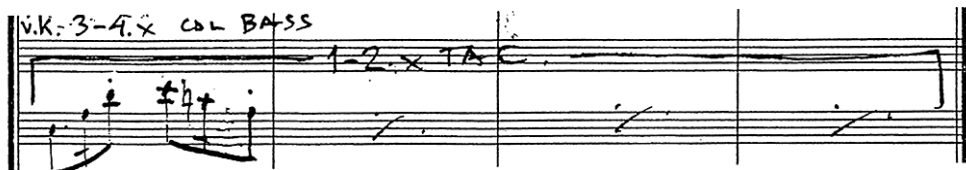
Kitarat 1–2:



Piano:



Basso liikkuu samaan aikaan seuraavalla ostinatokuvilla. Analyysi liittyy luontevasti D-miksolyydin moodin käyttöön. Näytteen ylimmällä rivillä on vielä ohjeistus pianon vasemman käden soittoon basson kanssa. Näyte kuuluu f-avaimen piiriin sisältäen yhden ylennysmerkin.

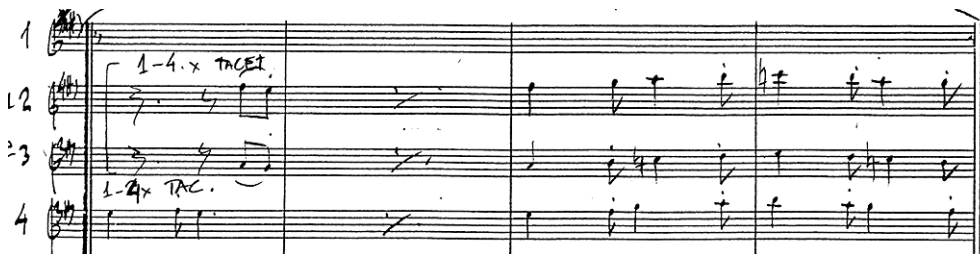


Baron-kirjan mukana olevassa levyversiossa trumpetti alkaa kehittää soolo-osuut-
taan samaan aikaan F-osassa. Seuraava lyhyt ote soolosta on soivassa D-miksolyy-
disessä moodissa. Näyte on merkitty 3/4-tahtilajissa, joten se on soitettava puolta
nopeammassa tempossa.¹¹⁹ Näytteen lopussa esiintyvä gis-sävel voidaan analysoida
hajasävelenä (lomasävel). Seuraavassa näytteessä mukana oleva D7-sointu kuvas-
taa tässä transkriptiossa "ideaalisti" soinnun ja asteikon välistä suhdetta: D7-sointu
ja D-miksolyydin moodi. Olen analysoinut F-osassa olevien sointujen käsittelyn
partituurista.



F1-osa:

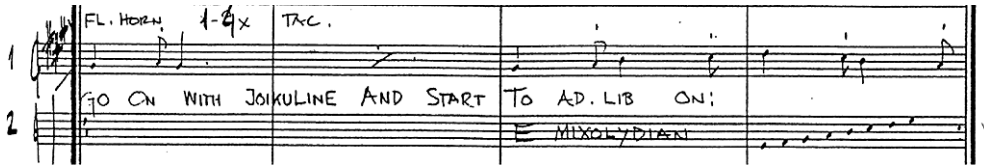
F1-osassa jatkuu selkeä D-miksolyydin tunnelma. Seuraavassa F1-osan näytes-
sä WW2- ja WW3 -äänit ovat tässä huilustemmoja, joten niiden etumerkintä pi-
tää olla tässä yksi ylennysmerkki.¹²⁰ WW4-viivaston etumerkki (tenorisaksofoni) on
merkityn mukainen.



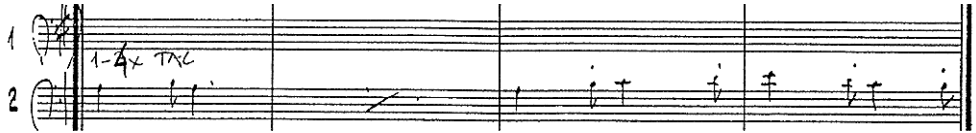
Flygelitorven ääni liikkuu samaan aikaan soivassa D-miksolyydin moodissa
seuraavasti. Näytteen kahdessa jälkimmäisessä tahdissa melodiaformaatti vahvistaa
edellisen kuvan toisella rivillä vastaavassa kohdin olevia huiluääniä. Melodiakaaren
klimaksi osuu karakteriselle miksolyydille septimille (c-sävel).

¹¹⁹ Harri Louhensuon transkriptio. VLK. Näyte on levyltä *Baron*. Siili ja karhu (2003).

¹²⁰ Liukko on tarkistanut asian Paakkunaiselta itseltään 1.3.2009 Kellokoskella.

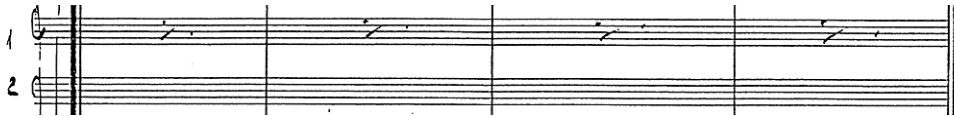


Pasuunasektiossa ainoastaan II pasuunassa on merkintöjä. On huomioitava, että melodiaformaatti korreloi näyttöön kahdessa viimeisessä tahdissa nyt vuorostaan erityisesti vastaavassa kohdassa olevan kolmannen rivin (huiluäänen) kanssa. Pasuunanäyte on seuraava:



Kitarat, piano ja basso jatkavat F-osan formaatilla.

Kitarat:



Piano:



Basso:



Partituurissa on myös jousisoitinperheessä merkintöjä. Sävelmateriaali pysyy myös jousissa D-miksolydisen moodin alueella.

Viulut 1-2:

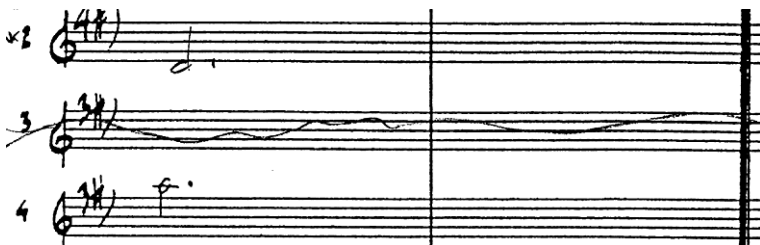


Alttoviulu ja sello:



F2-osa:

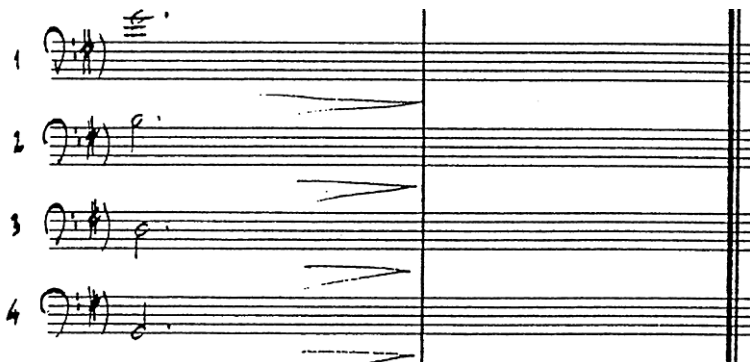
Teos palautuu F2-osan lopussa takaisin G-pentatoniseen keskukseen. WW-riveillä (ww 2 ja ww4) esiintyy ainoastaan soivassa äänialassa G-pentatonisen asteikon d- ja g-sävel. Partituurissa WW2- ja WWW3-äänten kohdalla pitää olla yksi ylennysmerkki.¹²¹



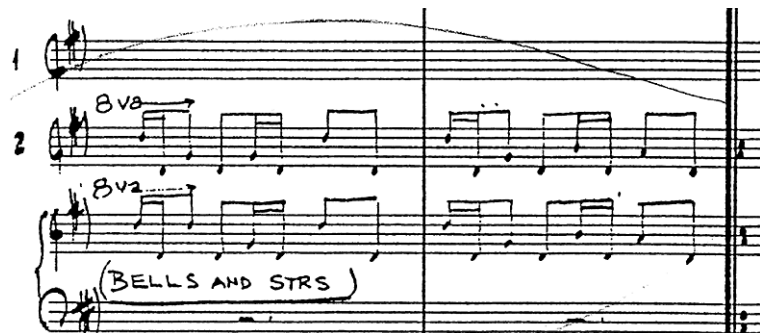
I trumpettiäänessä esiintyy soiva g-sävel.



I-IV pasuunoissa esiintyy G-pentatonisesta sävelmateriaalista G-soinnun sävelet seuraavasti:



Kitaran (1–2 rivit) ja kosketinsoitinten (3. rivi) osuuksissa operoidaan tavallaan "unisonossa" G-pentatonisella perustalla seuraavasti:



¹²¹ Vrt. F1-osan alku. Asia on tarkistettu keväällä 2011 säveltäjältä itseltään.

Basso vakiinnuttaa myös G-pentatonisen asteikon tonaalista keskusta g-sävelellä.

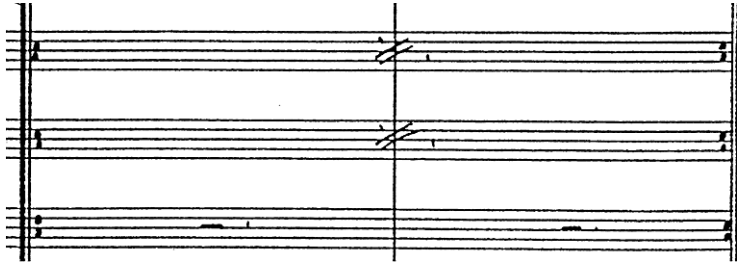


F3-osa:

F3-osassa rytmiset elementit ovat keskeisesti esillä. WW-osastolla partituurissa ainostaan WW2-ääneen on merkitty d-sävel seuraavasti. Näyte, joka on g-avaimen alueella, sisältää yhden ylennysmerkin.



Kitara ja koskettimet jatkavat F2-osan lopussa esitetyllä formaatilla:



Rytminen kudus näyttää nyt seuraavalta. Keskimmaiselle riville partituuriin on kirjoitettu con bell ja alimmaiselle poronkellot.¹²²



G-osa:

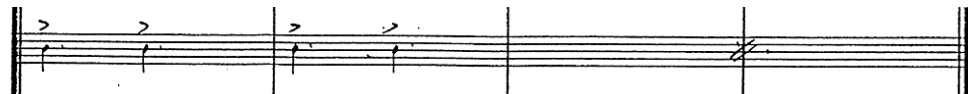
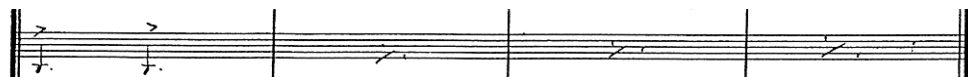
G-osassa alkaa uusi hypnoottinen temaattinen aines soivan G-pentatonisen asteikon sävelmateriaalissa. Asia selviää seuraavasta puupuhallinosastolle kirjoitetusta näytteestä. Ensimmäisellä nuottiviivastolla pitää olla neljä ylennysmerkkiä ja kolmannella viivastolla puolestaan kolme.



Kosketinsoitinosaalla syntetisaattori jatkaa aikaisemmin esitellä formaatilla (F2-osan loppu ja F3-osa) G-pentatonisella perustalla pianon painottaessa samaan aikaan vahvasti rytmistä elementtiä. Ylempi rivi on g-avaimen alueella, alempi f-avaimen. Etumerkintänä on yksi ylennysmerkki.



Basso ja IV pasuuna painottavat samaan aikaan yhteneväisesti d-säveltä seuraavasti. Näytteet, jotka ovat f-avaimen piirissä, sisältävät yhden ylennysmerkin.

Basso:**IV pasuuna:**

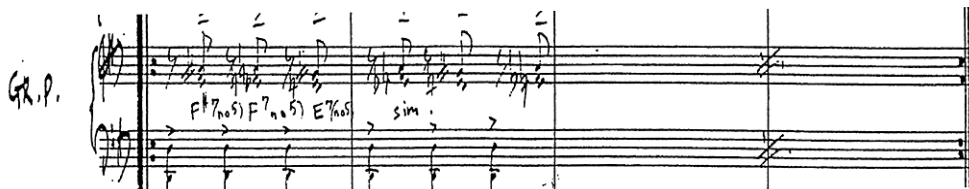
Lyömäsoitinasto jatkaa samaan aikaan F3-osassa esitetyllä formaatilla.

G1-osa:

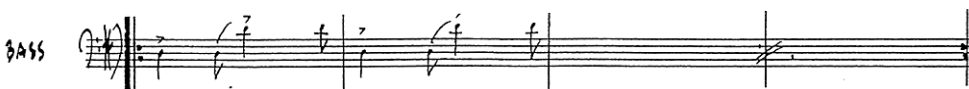
Rái' do luothi -teoksen G1-osassa soinnulliset aspektit tulevat nyt myös melodian soinnuttamisessa selkeästi esille. Puupuhallinperheessä äänet 1–4 jatkavat G-osan formaatilla. Viides ääni (baritonisaksofoni) painottaa d-säveltä. Sävelmateriaali perustuu G-pentatoniseen asteikkoon.



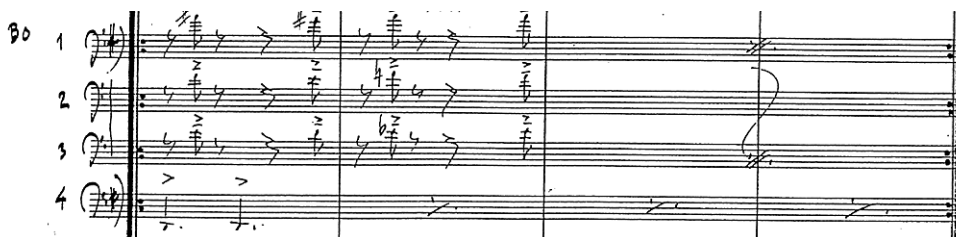
Pianon kohdalle oikean käden soinnut on merkitty seuraavaan näytteeseen myös realisointumerkein: F#7(no 5), F7(no 5) ja E7(no 5). No-merkintä tarkoittaa sitä, että kyseessä olevasta soinnusta kvintti puuttuu.¹²³ Pianon vasen käsi painottaa koko ajan d-säveltä. Näytteen toisen tahdin oikean käden soinnut ovat seuraavat. Ensimmäinen ja kolmas sointu ovat kvinttittömiä F7-sointuja, keskimmäinen sointu on puolestaan kvinttitön E7-sointu: F7(no 5) ja E7(no5). Soinnut voidaan merkitä pianon osalta myös seuraavasti: F#7/D, F7/D ja E7/D.¹²⁴



Basso painottaa koko ajan d-säveltä seuraavasti.



Pasuunakategoria näyttää samaan aikaan seuraavalta:



¹²³ Omit-merkintä tarkoittaa myös puuttuu-merkintää.

¹²⁴ Ns. "slash chord". Ks. esim. Tabell 2010, 134–140, Levine 1995, 103–110, Haunschild 1997, 61–62 ja Boling 1993, 36.

Edellisestä näytteestä voidaan havaita, että neljännen rivin pasuuna painottaa koko ajan d-säveltä. Pasuunaäänien 1–3 yhteissoinniksi saadaan ensimmäisen tahdin ensimmäisen soinnun kohdalle kvintitön F#7-sointu ja saman tahdin jälkimmäisen soinnun kohdalle kvintitön E7-sointu. Nämä korreloivat vastaavaan pianon kohtaan. Näytteen toisen tahdin soinnut ovat kvintittömiä F7-sointuja, jotka niin ikään korreloivat vastaaviin pianon kohtiin.

Trumpetit värittävät puolestaan ensimmäisen tahdin F7-soinnun perusväriä sekä toisen tahdin E7-soinnun perusväriä. Ensimmäisen tahdin soivat sävelet ovat ylhäältä alas lukien F7-sointuun nähden seuraavat: g-sävel = nooni (9), d-sävel = tredesimi tai seksti (13 tai 6), a-sävel on terssi (3) ja es-sävel = septimi. Toisessa tahdissa vastaavat merkinnät voidaan kirjoittaa E7-sointuun nähden seuraavasti: fis-sävel = nooni (9), cis-sävel = tredesimi tai seksti (13 tai 6), gis-sävel = terssi (3) ja d-sävel = septimi. Näin sointusäveliä on laajennettu jopa tredesimisoinnuiksi saakka.



Teos kehittyy koko ajan. Teoksessa tulee esille myös vahvasti rytmisiä elementtejä.¹²⁵ Lopuksi teoksessa palataan monien kehittelyvaiheiden jälkeen alun teemaan. Viimeisessä varsinaisessa osassa – O-osassa – operoidaan itse asiassa C-joonisen moodin sävelten alueella.

O-osa:

O-osan puupuhallinperhe liikkuu C-joonisen moodin sävelmateriaalin piirissä, josta f-säveltä ei esiinny pintarakenteessa. Näytteen etumerkinnät ovat seuraavat. 1–2 rivit sekä 4–5 rivit sisältävät kaksi ylennysmerkkiä, 3. rivi ei sisällä lainkaan etumerkintöjä. Koko näyte on g-avaimen alueella.

Puupuhaltimet:



125 Esim. Baron-kirjan mukana olevalla levyllä on kitarasoolokin. Niiranen 2003.

Trumpettisektio näyttää samalla kohtaa seuraavalta. Rivit 1–4 sisältävät kaksi ylen-
nysmerkkiä. Koko näyte on g-avaimen piirissä.

Trumpetit korreloivat käytetyn sävelmateriaalin osalta puupuhaltimien kanssa.

Pasuunasektio näyttää vastaavassa kohdin partituurissa seuraavalta. Rivit 1–4 eivät
sisällä etumerkkejä. Koko näyte on f-avaimen alueella.



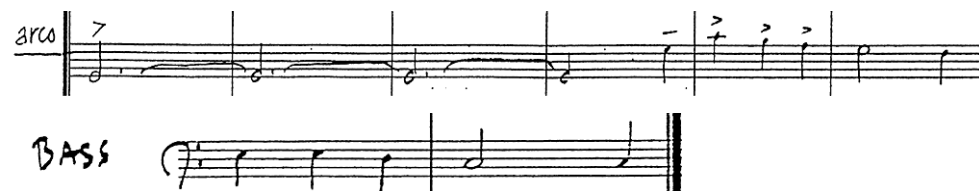
Edellä olevan näytteen perusteella pasuunaosaston neljässä ensimmäisessä tahdissa pitäydytään urkupistemäisesti g-sävelen piirissä. Viidennestä tahdistä alkaen kahdeksannen tahdin loppuun saakka C-joonisen moodin sävelmateriaali avautuu selkeästi.

Kosketinsoitinten osuus on O-osassa seuraavanlainen. Näyte ei sisällä etumerkkejä. Avaimet ovat myös ylemmässä näytteessä alemman näytteen mukaisia.



Edellä mainitun näytteen perusteella voidaan todeta, että kosketinsoitinten oikealla kädellä on analogia puupuhaltimien 3. äänen kanssa (col WW3). Vasen käsi operoi ensin pedal point -ajatuksella g-sävelen kanssa. Näytteen 5. tahdistä alkaen pianon vasemmasta kädestä löytyy puolestaan analogia pasuunäänten 3–4 kanssa.

Basson osuus ankkuroituu selkeästi neljässä ensimmäisessä tahdissa urkupistemäisesti g-säveleen. Tämän jälkeen basson sävelillä on analogia pianon vasemman käden ja pasuunoiden 3–4 kanssa. Koko näyte, joka ei sisällä etumerkkejä, on f-avaimen alueella.



P-osa:

Rái' do luohtin P-osa päättää teoksen. P-osassa operoidaan keskeisistä soinnullisilla aspekteilla. Partituurin P-osassa on myös *ePilogi*-merkintä, joka kuvaa eräänlaisia jälki-ilmauksia.

Soinnalliset aspektit tulevat esille selkeästi mm. pianon ja basson osuudessa. Piano on merkitty 1–2 riveille ja basso 4. riville. Näyte ei sisällä etumerkkejä. Näytteen ylin rivi on g-avaimen piirissä, toinen ja neljäs rivi f-avaimen.

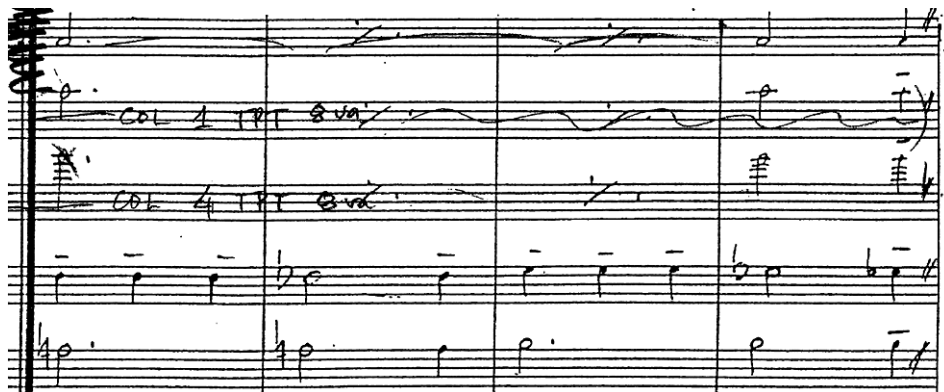


Edellä olevan näytteen perusteella pianon soinnut ovat seuraavat: 1. tahdissa = Abmaj7/G-sointu, 2. tahdissa = Abmmaj7/G-sointu, 3. tahdissa = Fm6/G-sointu ja 4. tahdissa = G7b5-sointu. Basso painottaa koko ajan g-säveltä (pedal point).¹²⁶

Partituuriin on merkitty vastaavaan kohtaan 1–2 viuluihin g-sävelet seuraavasti. Näyte, joka on g-avaimen alueella, ei sisällä etumerkkejä.



Puupuhaltimien osuudet näyttävät samalla kohtaa seuraavalta. 1–2 riveille sekä 4–5 riveille on kirjoitettu kaksi ylennysmerkkiä, 3. rivillä ei ole etumerkkejä lainkaan. Näyte on g-avaimen alueella.



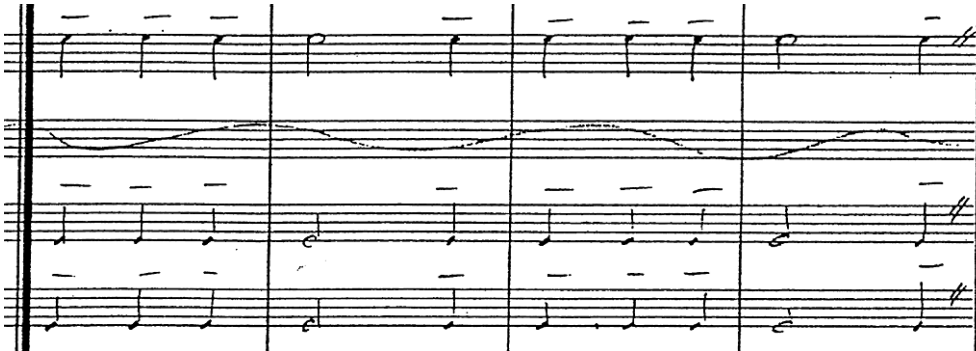
¹²⁶ Vrt. ns. "slash chord". Ks. esim. Tabell 2010, 134–140, Levine 1995, 103–110, Haunschild 1997, 61–62 ja Boling 1993, 36

Esimerkki osoittaa, että edellä mainitut pianon soinnut ovat perustana. Puupuhaltimien osuus tukee näitä ääniä.

Trumpettien (rivit 1–4) osuudet tukevat niin ikään aiemmin esitettyjä pianon sointu-ääniä. Etumerkintänä on kaksi ylennysmerkkiä. Näyte on g-avaimen alueella.



Pasuunoissa (1–4) painotetaan g-säveliä seuraavasti. Näyte, joka on f-avaimen alueella, ei sisällä etumerkkejä.



P-osan viimeisellä partituurin sivulla esiintyy enää pianon osuus, joka näyttää nyt tällaiselta. Näytteen, joka ei sisällä etumerkkejä, ylin rivi on g-avaimen ja toinen rivi f-avaimen alueella.



Edellä olevan näytteen perusteella pianon soinnut voidaan analysoida seuraavasti: 1. tahdissa = Cmaj7/B-sointu ja 2. tahdissa Cmmaj7/B-sointu.¹²⁷ Kertausmerkin

127 Vrt. myös ns. "slash chord". Ks. esim. Tabell 2010, 134–140, Levine 1995, 103–110, Haunschild 1997, 61–62 ja Boling 1993, 36.

jälkeen samat sointumuodot ovat esillä. P-osalla, *ePilogilla*, on saatu aikaan häivytysefekti, jonka säveltäjä on verbalisoinut myös hienosti partituurin loppuun.¹²⁸

Joiku ei
ala eikä
lopu, se
soi jatkun.
Vast.

Tiivistelmä

Rái' do luhti -teos sisältää runsaasti erilaisia tahtilajeja ja niiden vaihdoksia. Teoksen partituurin *johdannossa* sivulla 1 oleva yleisvaikutelma perustuu G-pentatoniselle sävelmateriaalille. Lopussa mm. bassossa oleva d-sävelen painotus häilyttää G-keskeisestä pentatonista perusväriä tuoden polymodaalisuuden tuntua. Partituurin sivulla 2 (tahdeissa 1–4) D-pentatonisen asteikon sävelmateriaali painottuu pintarakenteessa näkyvästi, sivulla 3 (tahdeissa 5–8) taas G- ja D-pentatonisten asteikon yhteinen sävelmateriaali. Samalla urkupisteenomainen d-sävelen painotus on näkyvästi esillä. Jatkossa (tahdeissa 9–16) G- ja D-pentatonisten asteikkojen yhteinen sävelmateriaali sekä d-sävelen painotus ovat niin ikään esillä. Myös soinnullisia Aspekteja esiintyy siten, että käytetyt soinnut ja sävelmateriaaliasteikot ovat kongruenssisuhteessa keskenään. Jatkossa tahdistä 17 alkaen *johdanto*-osan loppuun saakka temaattinen aines vaihtuu soitinryhmästä toiseen G- ja D-pentatonisten asteikkojen yhteisessä sävelmateriaalissa.

Teoksen A- ja B-osassa pitäydytään G-pentatonisessa sävelmateriaalissa. C-osassa G-pentatonisen sävelmateriaalin ohella 3/8- ja 4/8-tahtilajit vaihdokset tuovat oman rytmisen lisänsä. D-osassa laajennetun soinnun – tai polysoinnun – käyttö näkyy heti osan alussa uutena elementtinä. Teos kehittyy. F-osassa teos alkaa kehittyä modaalisen jazzin suuntaan D-miksolyydisessä moodissa. Tämä näkyy myös soinnutuksessa. F1-osassa D-miksolyydynen tunnelma jatkuu. F2-osan lopussa palataan takaisin G-pentatonisen asteikon tunnelmaan. F3-osassa rytmiset elementit nousevat näkyvästi esille. G-osassa alkaa uusi hypnoottinen aines G-pentatonisen sävelmateriaalin alueella. G1-osassa painopiste siirtyy soinnullisten aspektien suuntaan. Teoksen kehitys jatkuu. Monenlaisten kehittelyjen jälkeen teoksessa palataan loppuksi alkuteemaan, jota teoksen O-osassa käsitellään C-pentatonisen asteikon tunnelmassa. P-osa, joka on soinnullinen, päättää teoksen. P-osalla on saatu aikaan hieno häivytysefekti, joka korreloi juuri ennen tiivistelmä-otsikkoa mainittuun joiun henkeen.

¹²⁸ Partituurin sivu 32.

IV JOHTOPÄÄTELMIÄ

1. Sointupohjaisesta modaaliseen

Modaalinen jazz kehittyi Yhdysvalloissa 1950-luvun lopussa. Tuo ajanjakso muodostaa selkeän taitekohdan jazzin tonaalisten ongelmien uudelleenarvioimisessa ja ajattelutavan muutoksessa. Jazziin tuli tällöin perinteisen sointupohjaisen ajattelutavan rinnalla niin näkyvästi uusia aineksia, että voidaan puhua syvälleikävästä ajattelutavan muutoksesta: muutoksesta sointupohjaisuudesta modaalisuuteen eli skaalapohjaiseen.

Suomeen modaalinen jazz tuli 1960-luvuna aikana ja sai näkyvämpiä muotoja 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun aikana. Yhdysvaltalaisen esikuvan ohella ilmaisun kirjo laajeni täällä mm. suomensukuisten kansojen arkaaisen modaalisuuden suuntaan.

1.1 Modaalisen jazzin ulottuvuuksia

Modaalinen jazz -nimitys juontuu alunperin keskiajan kirkkosävellajeista eli moodeista. Tyylipiirteet laajenivat myöhemmin myös eri musiikkiperinteiden suuntaan ja saivat uusia ilmenemismuotoja.

Mikä on modaalisen jazzin idea ja miten se poikkesi perinteisestä sointupohjaisesta ajattelutavasta? Keskeisintä on jazzin harmonialähtöisyyden uudelleenarviointi. Kun jazz New Orleans -tyylistä bebopiin oli rakentunut tonaalisen sointufunktion varaan, uusi ajattelu tähtäsi horisontaalisuuteen pyrkien irti rajoituksiksi koetusta funktioharmoniapakosta. Täydellistä irtautumista funktionaalisuudesta ei yleensä tapahtunut. Modaalisenkin jazzin selkärankana oli sointurakenne, jota nyt pyrittiin laajentamaan, joskus myös korvaamaan sointuihin sovitettujen skaalojen, "sointuväriin", avulla. Varsinkin modaalisen jazzin alkukaudella oli havaittavissa yhtäläisyyksiä tietyn sointu- ja skaalatyyppin välillä. Tällöin soinnut antoivat ikään kuin vihjeitä modaalisista skaaloista/moodeista ja päinvastoin. Kun skaala alkoi korvata sointufunktiota, sointujen määrä väheni. Samalla perinteisen funktioharmonian sääntöjä pyrittiin tulkitsemaan väljemmin. Esimerkkinä mainittakoon *Kind of Blue* -levyllä oleva *So What* -teos, jossa liikutaan itse asiassa kahden soinnun alueella: Dm7 ja

Ebm7. Nämä soinnut edustavat omia tonaalisia keskuksiaan. So *What* -teoksessa Miles Davisin käyttämä skaalamateriaali oli Dm7-soinnun kohdalla D-doorinen moodi ja Ebm7-soinnun kohdalla Eb-doorinen moodi.

Modaalisen jazzin teoksissa tuttujen sointukulkujen puuttuminen toi muusikoille sekä vapautta että vastuuta. Koska muusikot eivät voineet enää turvautua tuttuihin ja turvallisiin sointukiertoihin, muusikkojen piti itse keksiä kantavia melodioita käytettävissä olevien skaalojen perusteella. Melodian horisontaalinen luonne korostui ja soolojen kestot pidentyivät oleellisesti. Sooloista tuli kulloinkin entistä enemmän esittäjiensä näköisiä ja persoonallisia ”sävellyksiä”. Improvisoijista tuli ainutkertaisen musiikillisten tapahtumien keskipisteitä.

2. Erilaisia käsityksiä Suomessa

Suomessa skaalapohjainen/modaalinen ajattelu korreloi yhdysvaltalaiseen raamiin. Keskeisimpiä vaikuttajia olivat Miles Davisin sekstetin *Kind of Blue* -levytys, George Russellin uusi ”lyydinen” teoria, pop-/jazzmusiikin fuusio sekä ”maailmanmusiikin” virtaaminen jazziin. Samalla skaalapohjainen/modaalinen ajattelutapa osittain myös ”suomalalaistui”.

Russellin vierailu ja opetukset Suomessa vuonna 1966 (*Jyväskylän Kesä* ja *Pori Jazz*) avasivat uuden ajattelutavan. Itse asiassa ennen Russellin vierailua Suomessa ei oltu jäsennelty asioita skaalapohjaisesti/modaalisesti. Russellin lyydinen järjestelmä oli mm. Saastamoisen mukaan suorastaan ”shokki” muusikoille. Russellin kurssin myötä Suomessa avautui uusi ajattelutapa sointujen ja skaalojen välisille suhteille. Russelin esittämässä ”sointu-skaala”-suhteessa muusikot havaitsivat toimivan teoreettisen metodin, joka otettiin käyttöön erityisesti improvisoinnin opetuksessa 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun vaihteessa. Tämän järjestelmän mukaan sointujen ja skaalojen välillä havaittiin tietty funktionaalinen yhteys. Tällöin esim. C-duurisävellajissa Cmaj7-sointua vastaa C-jooninen moodi, Dm7-sointua vastaa D-doorinen moodi, Em7-sointua vastaavasti E-fryyginen moodi, Fmaj7-sointua F-lyydinen moodi, G7-sointua G-miksolyydinen moodi, Am7-sointua A-aiolinen moodi ja Bm7b5-sointua B-lokrinen moodi. Avainasemassa oli Russelin näkemys lyydisen moodin ensisijaisuudesta: esimerkiksi C-duurin toonikaa, Cmaj7-sointua, ei vastannutkaan parhaiten C-jooninen moodi vaan C-lyydinen moodi. Suomessa muusikot omaksuivatkin laajalti tämän käytännön.

Intialaisen sitartaiteilijan Ravi Shankarin vierailu Suomessa vuonna 1966 (*Jyväskylän Kesä*) laajensi modaalisen ajattelutavan visiota etnisen modaalisuuden – myöhemmän ”maailmanmusiikin” – suuntaan. Shankarin kautta saatiin tuntumaa intialaiseen musiikkiperinteeseen ja ragojen käyttöön. Shankar selvitti tuolloin konserteissaan käytettävän ragan ja selvitti intialaisen musiikkikieliopin perussäännöstöä. Tämä näytti tuovan myös oman lisänsä jazzin skaalapohjaiseen ajattelutapaan. Modaalisuudelle ajattelutavalle avattu polku sai uusia tukipilareita ja lujittui entisestään.

Eero Koivistoinen asettaa Davisin sekstetin *Kind of Blue* -levyn ja Davisin sekä Coltranen tärkeimmiksi modaalisen ajattelutavan esikuvikseen. Sen sijaan Koivistoinen ei syttynyt kesällä 1966 eikä myöhemminkään – ainakaan edellä mainitussa määrin – Russellin teoreettisille ajatuksille eikä Russellin lyydiselle konseptille. Koivistoinen pitkästyi myös nopeasti modaalisen teosten soittamiseen varsinkin silloin kun improvisointi tapahtui pelkästään moodin sävelten piirissä. Toisaalta yhteistyö pop- ja rockmuusikoiden kanssa vei modaaliseen suuntaan. Koivistoinen kokemuksen mukaan pop-/rockgenren muusikot eivät olleet tottuneet jazzperinteen monimutkaisiin harmonioihin, joten asteikkoajatteluun suuntautuminen oli heidän kanssaan käytännöllistä. Yleisperiaatteena Koivistoinen toteaa, että amerikkalaisvaikutteinen sointuajattelu oli kaiken lähtökohta. Modaalisuuden ohella mukaan tuli etnisiä vaikutteita, afrikkalaisia, intialaisia vaikutteita jne. Koivistoinen mukaan modaalisuus ei Suomessa koskaan ollut valtavirtaa. Enimmäkseen soitettiin sulassa sovussa rinnakkain eri jazzin perinteitä: bebopia, hard bopia, modaalista, vapaata jazzia jne.

Koivistoinen modaalisuuskäsitys assosioituu laajaan modaalisuuskäsitykseen. (ks. I osa, luku 3.1). Koivistoinen haluaa lisätä perusmoodiin tai -asteikkoon siihen kuulumattomia ”hajasäveliä”. Tästä hän mainitsee keskeiseksi esikuvakseen Coltranen ja mm. *Impressions*-teoksen. Lisäksi urkupisteenomainen tonaalisen keskuksen lujiittaminen – pedal point – sisältyy yhdeksi Koivistoinen keinovaroista. Koivistoinen mukaan dooriset, miksolyydiset ja bluesskaalat olivat keskeisimpiä modaalisen kauden alkuvaiheessa. Jonkin verran käytettiin myös fryygistä moodia. Koivistoinen intressi vaativampaan ilmaisuun johtuu hänen taipumuksistaan kiinnostua tietyn tyyppisistä asioista. Selitys löytyy varmaankin Koivistoinen jazztaustasta, jossa on totuttu harmonisesti rikkaampaan musiikki-informatiiviseen ilmaisuun. Hän kaipasi enemmän musiikillisia haasteita. Modaalisen kauden alkuvaihe ei tyydyttänyt tätä ilmaisun tarvetta.

Heikki Sarmannon modaalisuuskäsitys on niin ikään laaja (ks. I osa, luku 3.1). Sarmannon mielestä Suomessa musiikki nähdään liian usein totunnaista eurooppalaisen klassisen musiikkiperinteen näkökulmasta. Musiikki on globaali kieli, jota on katsottava ”laajemmasta perspektiivistä”, kunkin musiikkikulttuurin omasta näkökulmasta. Sarmanto nostaakin esille ”maailmanmusiikki”-käsitteen (World Music) omaksi kategoriakseen todeten etnisten musiikkien olevan täynnä modaalista ajattelutapaa. Tähän liittyen Sarmanto mainitsee mm. intialaisen musiikin ragoineen ja arabialaisen musiikin makameineen sekä kiinalaisen musiikkikulttuurin. Suomalainen jazz on Sarmannon mielestä ollut perinteisesti Amerikka-sidonnaista. Tämä ajattelutapa on sittemmin laajentunut. Muukin kiinnostaa. Sarmanto laajentaa modaalisuuden käsitettä eri maiden kansanmusiikkeihin ja mm. Lapin joikuihin. Sarmanto painottaa, että modaalisuus pohjautuu vahvasti eri maiden kansanmusiikkeihin.

Sibelius-Akatemian opetus loi pohjan Sarmannon modaaliselle ajattelutavalle, joka sittemmin – hänen mentyään Berklee School of Musiciin – tuli esille toisella tavalla. Tätä aiemminkin Sarmanto oli perehtynyt jo mm. Davisin modaalisen kauden tuotantoon. Ennen Berklee School of Musicia skaalapohjainen ajattelutapa tuli Sarmannolle esille myös mm. Herb Pomeroy'n ja muidenkin opettajien pitämillä kursseilla. Sitten kyseistä ajattelutapaa alettiin soveltaa käytännössä.

Sarmannon mukaan jokaisen soinnun kohdalla on asteikko tai jokainen sointu voidaan nähdä osana jotain tiettyä – tai useampaakin – asteikkoa. Tällä näkemyksellä on Russellin lisäksi tietty analogia mm. Cokeriin, Bakeriin ja Peaseen. Sarmanto myös painottaa, että mikään ääni ei ole sinänsä väärä. Kulloistakin ääntä on katsottava kontekstissaan. Mitä on ollut juuri sitä ennen ja mitä sen jälkeen seuraa? Tällä näkemyksellä on niin ikään yhtymäkohtia Russellin musiikillisen ajattelufilosofian lisäksi mm. trumpetisti Booker Littlen ja kitaristi John McLaughlinin kanssa. Kaiken kaikkiaan Russellilla on ollut Sarmannolle suuri merkitys sekä filosofisesti että vapauttajana.

Seppo Paakkunaiselle Davisin sekstetin muusikot ja *Kind of Blue* -levy ovat merkinneet paljon modaalisen ajattelutavan polunavaajana. Paakkunainen asettaa varhaisen esikuvansa, ruotsalaisen baritonisaksofonisti Lars Gullinin, improvisoivana muusikkona mm. Davisin ja Coltranen veroiseksi taiteilijaksi.

Vuonna 1966 tapahtuneella Russellin kurssilla Suomessa (*Jyväskylän Kesä*) oli käännteentekevä vaikutus myös Paakkunaisen musiikilliseen ajatteluun. Perinteisen sointupohjaisen ajattelutavan rinnalle tuli skaalapohjainen/modaalinen lähestyminen. Frank Zappa (*King Kong*) ja Miles Davis (*So What* ja *Milestones*) olivat ensimmäiset ulkomaiset muusikot, jotka vaikuttivat Paakkunaiseen modaalisisessa mielessä. Paakkunainen on käyttänyt selkeästi Russellin metodin mukaisia merkintätapoja mm. *Nunnu*-teoksessaan.

Paakkunaisen modaalisuuskäsitys assosioituu niin ikään laajaan modaalisuuskäsitukseen (ks. I osa, luku 3.1). Paakkunainen puhuu perustellusti perinteisten kirkkosävellajien lisäksi mm. pentatonisesta modaalisuudesta, joikujen modaalisuudesta, vapaan jazzin modaalisuudesta ja yleensä eri musiikkikulttuurien modaalisuudesta. Myös kromaattinen asteikko voi olla oma moodinsa.

Paakkunaisen yhteistyö Nils Aslak Valkeapään kanssa avasi hänelle luontevasti yhteistyön joikuperinteen modaalisiin saloihin ja joikujen maailmaan. Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että Paakkunainen laajensi modaalisen jazzin amerikkalaisia lähtökohtia merkittävästi eri maiden kansanmusiikkien suuntaan. Tästä esimerkkinä mainittakoon mm. Karelia-yhtye ja yhtyeen aikakauden *tano*-musiikki, joka perustui pääasiallisesti arkaaisiin suomalaisiin runosävelmiin, joiden improvisoinneissa pyrittiin ”autenttiseen ilmaisuun”.

So What -teoksen modaalinen ilmaisu on vaikuttanut Paakkunaisen mukaan vahvasti myös suomalaiseen modaaliseen jazzilmaisuun. Paakkunaisen mielestä Davisin *So What* -soolo on tästä ihanne-esimerkki. Davis rakentaa loistavan soolon kahdella moodilla rikkomatta moodien perusväriä. Modaalinen horisontaalinen ajattelutapa antaa mahdollisuuden meditatiiviseen ilmaisuun. Paakkunaisen sävellyssintressi ulottuu myös intialaiseen musiikkikulttuuriin saakka. Tällöin ilmaisu rakentuu mm. mayamälavagoula-ragan sävelmateriaalille.

3. Uuden ajattelutavan omaksuminen

Heikki Sarmanto on ollut tämän tutkimusasetelman kannalta suomalaisen jazzin ensimmäisiä innovaattoreita. Sarmanto on ensimmäinen suomalainen Berklee School of Musicissa opiskellut henkilö. Mm. tätä taustaa vasten on johdonmukaista päätellä, että Sarmannon mukana kansainväliset yhteydet avautuivat luontevasti Suomessa. Sarmanto on myös ylläpitänyt ja lujittanut kansainvälisiä yhteyksiä jatkuvasti tähän päivään saakka.

Tutkimusmateriaalin perusteella voidaan havaita Sarmannon käyttäneen sangen rikkaasti perinteisiä kirkkosävellajeja eli moodeja. Sarmanto on soveltanut sävellystyössään myös Russellin järjestelmää tietyiltä osin: esimerkiksi duuri + suurseptimisointu tai vähennetyllä kvintillä varustettu duuri + suurseptimisointu ja ko. sointujen pohjasäveliltä alkava lyydinen moodi. Sarmannolle on myös luonteenomaista *värien spektri* -ajatus. Tämän mukaan hänellä on käytössään ikään kuin useiden asteikkojen muodostama yhdistelmä, josta tarvittaessa voidaan valita käyttöön tietty asteikko tai sen osa. Ilmiöllä on analogia mm. Russellin perusfilosofiaan. Myös useiden moodien yhteinen käyttö, asteikkojen värien spektri – kuten mm. *New Hope Jazz Mass* -analyysi todistaa – on ominaista Sarmannolle.

Teosanalyysit osoittavat, että varsinkin modaalistyyppissä jazzteoksissa Sarmanto saattaa antaa myös tiettyjä improvisaatio-ohjeistuksia muusikoille. Teoksiin on merkitty improvisaatioiden kohdalle soitto-ohjeiksi esimerkiksi pelkät sointujen ja asteikkojen/moodien väliset yhteydet. Näillä sointujen ja moodien välisillä yhteyksillä on useinkin selvä analogia lähtökohtaansa, amerikkalaisperäiseen modaaliseen jazziin: mm. molliseptimisoinnun ja soinnun pohjasäveleltä alkavan doorisen moodin välinen yhteys sekä vähennetyllä kvintillä varustetun duurin + suuren septimisoinnun ja lyydisen moodin välinen yhteys. Jälkimmäisessä vaihtoehdossa saattaa lukea vielä lisäohjeena esim. F-lyydisen moodin ja Fmaj7b5-soinnun välisessä yhteydessä seuraavaa: vapaasti F-lyydisen moodin moodin ympärillä. Sarmannolle on luonteenomaista myös kirjoittaa improvisoinnin soitto-ohjeiksi pelkät moodit: esim. *Jai Guru Dev* -teoksessa. Tämän menetelmän käytöllä on yhtymäkohtia mm. Davisin sekstetin *Kind of Blue* -levyn äänityksessä tapahtuneisiin käytänteihin. Esimerkiksi *Flamenco Sketches* -teokseen oli kirjoitettu myös moodimerkintöjä. Bluesperinne, jazzin selkäranka, on vahvasti mukana myös Sarmannon säveltämisessä. Tämä tulee esille esimerkiksi mm. *Suomi*-teoksen kautta.

Seppo Paakkunaisen on myös Berklee College of Musicin kävijä. Mm. hänen kauttaan Suomeen saatiin 1970-luvun puolivälissä lisää merkittävää sointujen ja skaalojen välisiä suhteita käsittelevää Berklee-kurssin materiaalia, jota on myös analysoitu tässä tutkimuksessa.

Paakkunaisen lähtökohdat ovat olleet amerikkalaisperäisiä, joita hän on laajentanut sittemmin eri suuntiin. Tutkimusmateriaalin perusteella voidaan todeta, että Paakkunaisen sävellysvarastoon ovat kuuluneet, kuten Sarmannollakin, kaikki kirkkosävellajit eli moodit. *Modaaliset miniatyyrit* voidaan mainita tästä malliesimerkkinä. Teokseen on merkitty moodit ja tiettyjä esitysohjeita. Tällä merkintätavalla voidaan havaita olevan yhtymäkohtia myös mm. *Kind of Blue* -levyn äänitysvaiheiden tapahtumiin. Amerikkalaisperäisten vaikutteiden lisäksi Paakkunainen on käyttänyt

tämän tutkimusmateriaalin perusteella Russellin metodologia laajemmin kuin esim. Sarmanto. Ilman Russellin peruslähtökohdan ja peruskäsitteistön tuntemista ja selvittämistä mm. *Nunnu*-teoksen analyysimerkinnät jäisivät tietyiltä osin vieraisiksi tai ainakin näiltä osin analyysit ontuisivat. Tosin tässä yhteydessä on hyvä todeta, että Sarmanto on mukana kosketinsoittajana myös *Nunnu*-teoksen levytystaltioinnissa, jossa mm. Sarmannon soolot osoittavat hänen hallitsevan Russellin systeemin läpikotaisin. Modaalinen klusteritekniikka on myös nähtävissä Paakkunaisen modaalisessa sävellystyössä: *Nunnu*.

Paakkunaisella on merkittävä rooli *Karelia*-yhtyeen toiminnassa. Voidaan sanoa, että Karelia-yhtyeen ulkomaisten konserttien kautta myös suomalaista/suomalais-tunutta modaalisuutta vietiin maailmalle. Karelia-yhtyeen materiaalina oli mm. suomalainen kansanmusiikki, runosävelmät, itkuvirret ja saamelainen joikuperinne.

Eero Koivistoinen – myös Berklee College of Musicin kävijä – on ollut oman tiensä kulkija. Davisin sekstetti sekä Davisin sekstetin *Kind of Blue* -levy ovat olleet oleellisia esikuvia ja vaikutteiden antajia myös Koivistoille ja hänen modaaliselle ajattelutavalleen. Sen sijaan Russellin toiminta ja merkitys ovat jääneet hänelle etäämmäksi. Koivistoinen modaalisuuskäsitys on laaja, kuten Sarmannolla ja Paakkunaisella. Koivistoinen kaipaa vahvoja musiikillisia haasteita. Niinpä esimerkiksi pelkän yhden moodin sävelmateriaalin parissa operoiminen alkoi kyllästyttää Koivistoista hyvinkin pian. Hän kaipaa perusmoodin sävelten lisäksi myös mm. hajasävelten rikkaita käyttömahdollisuuksia. Urkupisteenomainen (pedal point) ajattelu on myös eräs Koivistoinen käyttäjä tonaalisen keskuksen vakiinnuttamiseksi ja lujittamiseksi. Tämä näkyy mm. Sarmannon *Taikalaulussa*, jonka Koivistoinen on sovittanut. Tässä tutkimuksessa esiintyvät Koivistoinen improvisaationäytteet osoittavat hänen olevan yksi alansa huipputaitajista myös modaalisen musiikin parissa.

4. Uuden ajattelutavan merkitys

Russellin kurssit Suomessa sovellutuksineen ja Berklee College of Musicista saadut opit loivat vahvan maaperän uudelle skaalapohjaiselle/modaaliselle ajattelutavalle ja sen kehittämiseksi. Lisäksi Russellin teoreettiset perustelut lähtökohdalleen – mm. yläsävelsarja – toivat vakuuttavuutta myös lyhyen konseptin käytölle. Russellin järjestelmää opetettiin mm. Oulunkylän pop/jazz musiikkiopistossa Kaj Backlundin pitämällä *teoreettinen improvisointi* -nimisellä kurssilla esim. vuonna 1973–1974. Olin mukana oppilaana tuolloin ko. kurssilla. Tässä yhteydessä on hyvä todeta se, että esim. Saastamoinen mukaan muusikot eivät käyttäneet Suomessa Russellin metodologia järjestelmällisesti juuri ollenkaan. Tutkimusmateriaali vahvistaa kylläkin selkeästi, että Russellin konseptin tiettyjä osioita käytettiin.

Ilpo Saastamoinen piti *improvisointi*-nimisen kurssin Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella syyskaudella 1973. Tällä kurssilla analysoitiin sekä sointupohjaisia että skaalapohjaisia näytteitä. Kurssilla käsiteltiin erilaisten sointujen ja skaalojen välisiä yhteyksiä teoreettisella tasolla ja käytännön näytteiden kautta. Kurssilla etsittiin mm. samaan sointuun useitakin skaalavaihtoehtoja. Näillä näytti olevan yhtymäkohtia mm. Cokerin, Bakerin, Russellin ja Peasen näkemysten kanssa esimerkiksi

siinä mielessä, että samaan sointuun haettiin erilaisia vaihtoehtoisia skaaloja. Nämä skaalat voivat olla sitten muusikon omia preferenssejä.

Nämä kaksi kurssia – Backlundin pitämä *teoreettinen improvisointi* -niminen kurssi ja Saastamoisen pitämä *improvisointi* -niminen kurssi – antoivat mm. minulle merkittäviä sytykkeitä improvisointiin liittyvien asioiden prosessoimiselle ja yleensä jazzmusiikin tutkimukselle. Tämä asia on toteutunut aikaisemmin konkreettisesti omalla kohdallani mm. jazzmusiikkiin liittyvien analyysiesitelmien kautta erilaisissa seminaareissa, musiikkitieteen pro gradu -tutkielmana ja kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin lisensiaattityönä.

4.1 Codetta

Olen käyttänyt tässä tutkimuksessa skaalapohjainen-termiä ja modaalinen-termiä samassa merkityksessä. Kumpi on parempi? Modaalinen jazz tuntuu olevan ”virallinen” nimitys. Jazzissa skaalapohjainen/modaalinen käytäntö kulkee usein perinteisen modaalisuuden ja tonaalisuuden rajamailla, joskin puhtaasti perinteistä modaalista kirkkosävellajilähestymistäkin käytetään: esim. Davisin *So What* -soolo. Jazzissa on myös yleistä etsiä sointuun ”sopivia” asteikkoja. ”Sopiva” asteikko on pitkälle esteettinen arvostuskysymys, mutta käyttämäni kongruenssiperiaatteen nojalla on mahdollista analysoida sointujen ja asteikkojen välisiä loogisia suhteita: ensisijaisia asteikkoja, toissijaisia asteikkoja jne. Erityisesti jazzpedagogiikassa modaalisten asteikkojen käyttöä on sovellettu myös tonaalisiin sointufunktioihin. Tässä mielessä skaalapohjainen lähestyminen tuntuisi ehkä oikeammalta nimitykseltä kuin modaalinen. Skaalapohjainen lähestyminen on tavallaan kattavampikin. Toisaalta on ilmeistä, että valtaosa maailman musiikkikulttuureista ovat modaalisia, joten modaalinen-nimityksellä on vahvemmat perustelunsa myös tämän tutkimuksen viitekehystä ajatellen kuin skaalapohjainen-nimityksellä. Käsitesekaannuksien välttämiseksi on hyvä pitää mielessä, että niitä voidaan käyttää – kuten tässä tutkimuksessakin – toistensa synonyymeinä.

Sointu- ja skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan avulla on mahdollista analysoida jazzteoksia siten, että tämän mallin avulla löydetään merkityksellisiä suhteita havaitun eli pintarakenteen ja materiaali- eli syvärakenteen välillä. Se, mikä ajattelutapa säveltäjällä tai improvisoijalla on milloinkin etusijalla, riippuu todennäköisimmin hänen preferensseistään ja taipumuksistaan kiinnostua tietyntyyppisistä asioista ja niiden toteuttamismahdollisuuksista. Toisaalta se, millä tavalla muusikko orientoituu myös sointu- ja skaalapohjaiseen/modaaliseen ajattelutapaan, riippuu paljon perinteestä, kontekstiyhteydestä ja muusikon taipumuksista kiinnostua määrätynlaisista asioista. Teoreettisen mallin ja analyysimateriaalin perusteella voidaan sanoa, että vanhemman jazzin pääasiallinen ajatusmalli on sointupohjainen ajattelu, joskin erityisesti bebop-tyylissä myös kokonaiset skaalat, skaalojen osat ja kromatiikka tuovat vaihtelua ja väriä.

Skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan kautta sointujen ja skaalojen väliset suhteet tiedostettiin uudella tavalla. Modaalisen kauden teoksissa – aikaisempaan verrattuna – sointujen määrä väheni. Näissä teoksissa erilaiset skaalat, aluksi lähinnä diatoniset, myöhemmin myös muun tyyppiset asteikot, ovat teoksen syvärakenteen

elementtejä, jotka saavat teoksen pintarakenteessa enemmän tai vähemmän skaalarisia, soinnullisia ja vapaampia struktuureja: esim. Koivistoisen soolo Sarmannon *Running*-teoksessa. Erilaiset soinnulliset aspektit näkyvät modaalisessa ympäristössä loogisesti silloin kun teoksen syvärakenteen – varsinkin diatonisen/heptatonisen asteikon ollessa syvärakenteessa – asteikon ”sisälle” (kongruenssiin) sijoittuvat eri asteiden sointujen sävelet tai näille asteille sijoittuvat muutamakin sointujen sävelet (eivät välttämättä kaikki) esiintyvät pintarakenteessa: esim. Sarmannon *Run*-näytteen improvisaatioissa.

Skaalapohjainen/modaalinen näkemys sointuvärien ilmaisijana helpottaa löytämään luontevasti sointuun kuulumattomat lisä- tai täytesävelet. Lisäksi skaalapohjainen/modaalinen näkökulma on käyttökelpoinen erityisesti sellaisissa teoksissa, joissa teoksen harmoninen rytmi vaihtuu hitaasti. Edelleen syvärakenteeseen kätkeyty skaaloihin perustuva näkemys on looginen myös sointupohjaisen ajattelutavan periaatteella luoduissa teoksissa varsinkin silloin kun muunnesäveliä sisältävät soinnut tai laajennetut soinnut ovat melodianmuodostuksen rakenteellisia elementtejä. Edellä sanotusta huolimatta näkemykseni kallistuu sointupohjaisen ajattelutavan valitsevuuteen esim. bebopissa, sillä laajennettujen ja muunnesäveliä sisältävien sointujen käytön logiikka perustuu luontevasti myös sijaissointujen käytön periaatteisiin.

Skaalapohjaisen/modaalisen ajattelutavan kautta voidaan lähestyä myös teoksia, joissa melodia ei etene nopeissa aika-arvoissa ja joissa harmoninen rytmi vaihtuu nopeasti. Silloin kokonaiselle diatoniselle/heptatoniselle asteikolle ei jää tilaa pintarakenteessa. Jos muusikko soveltaa skaalapohjaista/modaalista ajattelutapaa sellaisiin teoksiin, joissa soinnut ja tonaaliset keskukset vaihtuvat nopeasti, havaittujen struktuurien ja syvärakenteessa olevien piilevien struktuurien (esim. diatoniset/heptatoniset asteikot) loogisuus hämärtyy helposti. Tämän takia sointupohjainen ajattelutapa ilmaisee selkeästi sointujen tonaalisia liikkeitä ja niiden suhteita. Tällaisissa teoksissa skaaloihin perustuvan näkemyksen mukaan asteikon osa, esimerkiksi diatonisen asteikon ylempi tai alempi tetrakordi, ilmaisee ymmärrettävästi soinnun ja skaalan suhteen myös pintarakenteessa: esim. *Giant Steps*. Tällöin melodian ambitus kunkin soinnun kohdalla muodostuu helposti suppeaksi. Luonnollisesti myös penta- tai heksakordit sekä pentatoniset ja bluesasteikot (erityisesti bluesasteikon 1. ja 2. muoto) ilmaisevat periaatteessa kohtalaisen selkeästi niitä syvärakenteeseen ”kätkeytyjä” loogisia suhteita, joihin pintarakenteeseen struktuurit perustuvat nopeitakin sointuvaihdoksia sisältävissä teoksissa.

Modaalinen ajattelutapa kytkeytyy jazzissa vahvasti erityisesti sointuväreihin, joita ilmaistaan erilaisilla asteikoilla. Muusikolla skaalojen preferenssivalinta on hänen esteettinen valintakysymyksensä. Esimerkiksi funktionaalisten moodien käyttötavan mukaisessa lähestymisessä moodit vastaavat loogisesti sointujen tonaalisia liikkeitä. Näin ajateltuna mm. funktionaalisten moodien käyttötapa on oma selkeä teoreettinen lähestymistapansa, joka pedagogisessa mielessä kuvaa hyvin myös sointujen funktionaalisia liikkeitä asteikkojen/moodien muodossa. Tämä lähestymistapa – kuten tutkimuksessa on tullut esille – on käyttökelpoinen lähtökohta myös improvisoinnin opetuksessa.

Tämän tutkimuksen perusteella voidaan todeta, että skaalapohjaista/modaalista ajattelutapaa voidaan soveltaa myös perinteisiin tonaalisiin sointuliikkeisiin, kuten esim. Russellin *All the Things You Are* -näyte osoittaa. Tutkimustuloksen perusteella voidaan kuitenkin päätellä, että skaalapohjaisen/modaalisen jazzin teoksissa harmoninen liike on pääsääntöisesti hidasta tai ainakin hitaampaa kuin perinteisen funktioharmonian mukaan etenevä harmonien liike. Modaalisessa jazzissa tonaalisten keskusten logiikka poikkeaa pääsääntöisesti myös funktioharmonian mukaisista tonaalisista keskuksista. Tutkimustulosten perusteella käy selkeästi ilmi, että keskeinen perusperiaate on ollut sointu-skaala-suhteiden tarkastelu, joka sallii yksilöllisen liikkumavapauden. Tämä on mielestäni terve lähtökohta tämäntyyppisen luovan musiikin parissa työskenteleville taiteilijoille. Samalla on hyvä pitää mielessä se, että pelkkä sointu-skaala-suhteiden tarkastelu teoreettisella tasolla ei tee käytännössä hyvää muusikkoa tai taiteilijaa vaan se, miten niitä käytetään. Tämäntyyppinen sointu-skaala-suhteiden teoreettisen tason tarkastelu ja analyysi laajentavat mielestäni myös esiintyvän muusikon tietoisuutta ja antavat aineksia laajempaan musiikki-informatiiviseen ilmaisuun. Elävä elämä erottaa sitten jyvät akanoista.

LÄHTEET

I Yksityiskokoelmat

Eero Koivistoinen kokoelma (EKK).

Seppo Paakkunaisen kokoelma (SPK).

Ilpo Saastamoisen kokoelma (ISK).

Heikki Sarmannon kokoelma (HSK).

Vesa Liukon kokoelma (VLK).

II Haastattelut

Ilpo Saastamoinen 25.5.1984, Keitele. Haastattelijana Vesa Liukko. (VLK).

Heikki Sarmanto 29.4.1998, Helsinki. Haastattelijana Vesa Liukko. (VLK).

Seppo Paakkunainen 29.9.1998, Tuusula. Haastattelijana Vesa Liukko. (VLK).

Eero Koivistoinen 4.12.1998, Helsinki. Haastattelijana Vesa Liukko. (VLK).

Sarmannon ja Paakkunaisen haastatteluja on päivitetty tarpeen mukaan vuoteen 2011 saakka. (VLK).

III Painamattomat lähteet

Liukko, Vesa 1981: *Sointu- ja asteikkopohjaisesta ajattelusta jazzimprovisoinnissa. Musiikkitieteen pro-gradu -tutkielma*. Helsingin yliopisto.

Liukko, Vesa 1989: *Sointupohjaisesta skaalapohjaiseen: ajattelutavan muutos jazzissa. Kansanperinteen, erityisesti kansanmusiikin lisensiaattityö*. Tampereen yliopisto.

Paakkunainen, Seppo 1971: *Nunnu*. (SPK).

Paakkunainen, Seppo 1975: *Ted Peasen sointu-skaala -suhteet*. Berklee College of Musicin opetusmateriaalia. (SPK).

- Paakkunainen, Seppo 1977: *Lagrimas para Lars*. (SPK).
- Paakkunainen, Seppo 1978: *Onpa tietty tiettyssäni*. (SPK).
- Paakkunainen, Seppo 1983: *Läksin koista kulkemahan, veräjiltä vieremähän*. (SPK).
- Paakkunainen, Seppo 1989: *Rái' do luohiti*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Paakkunainen, Seppo 1990a: *Modaaliset miniatyyrit*. (SPK).
- Paakkunainen, Seppo 1990b: *Äimän itku*. (SPK).
- Paakkunainen, Seppo 1998: *Agarra*. (SPK).
- Sarmanto, Heikki 1978: *New Hope Mass*. (HSK).
- Sarmanto, Heikki 1983: *Suomi. Sinfoninen runoelma orkesterille*. (HSK).

IV Painetut lähteet

1. Nuotit

- Jam Jam with Carlos *Santana* 1997: Professional Guitar Workshops Total Accuracy IMP. London.
- Paakkunainen, Seppo 1994: *Dálvi duoddar luohiti (Talvitunturin joikha)*. Mieskuorolle. YL:n ohjelmistoa n:o 217. Ylioppilaskunnan laulajat.
- Sarmanto, Heikki 1980: *Running*. Musiikki Fazer.
- Sarmanto, Heikki 1980: *Flowers in the Water*. Musiikki Fazer.

2. Äänilevyt

- A Boston Date* 1970. Heikki Sarmanto The Serious Music Ensemble. Porter Records 2008. Under exclusive linsence from Heikki Sarmanto.
- Baritone. Paroni Paakkunainen*. 2002 Dragon Records AB.
- Baron*. Siili ja Karhu 2003. Made in the EU.
- Counterbalance. Heikki Sarmanto Quintet*. Originally released by EMI / ODEON 1971. Re-Issued by Porter Records 2008.
- Dálvi duoddar luohiti* 1995. *Talvitunturin joihka*. Seppo Paakkunainen. Levyllä YL Kansanlaulut The New Spirits of Finnish Songs. Finlandia Records.
- For Django*. Joe Pass. United Artists Records. Recorded in Los Angeles – summer 1964. Originally released on Pasific Jazz PJ/ST.85. A Richard Bock Production.
- Karelia. Maanitus*. LeBaron Music Oy 1983.
- Kind of Blue*. Miles Davis. CBS 1962.

- Magic Song. Jeannine Otis, Heikki Sarmanto.* Hi-Hat 1980. Warner Music Finland Oy 2003.
- Many Moons – July '69 (live recordings).* Heikki Sarmanto featuring Art Farmer & Bertil Lövgren. 2009 Louhi Productions. Made in the EU.
- Moonflower. Heikki Sarmanto.* Porter Records 2007. Under exclusive linsence from Heikki Sarmanto.
- New Hope Jazz Mass.* Heikki Sarmanto Ensemble. Maija Hapuoja soprano, Gregg Smith Vocal Quartet, Long Island Symphonic Choral Assosiation. Recorded live at Tempeliaukio Church, Helsinki, September 7, 1978. 1992 FINLANDIA RECORDS. Warner Music Finland.
- Nunnu.* PSO Production 1971.
- Santana. Samba Pa Ti.* Original Recordings. CBS Family Shop. CBS Recordings inc. Printed in Holland 1988.
- Suomi. (Finland). Heikki Sarmanto.* Symphonic Poem for Orchestra in Eight Movements. Kahdeksanosainen sinfoninen runoelma orkesterille. Finlandia Records 1983.
- Suomi Pop. Karelia.* Finnlevy 1971.
- Symphonu no.1 (juoigasinfonijja).* SÁMI LUONDU, GOLLERISKU and luhtegoallus SÁPMI LOTTÁŽAN. *Seppo Baron Paakkunainen.* Foundation for Promotion of Finnish Music (LUSES), Finland and DAT GUOVDAGEAIDNU, Saamiland, Norway. Recorded 1990–1992 Tallinn, Estonia – Helsinki, Finland – Tromsö, Norway.
- The Flowers in the Water. Heikki Sarmanto Sextet at Jyväskylä Arts Festival Finland.* Production Electrical & Musical Industries Ltd., Suomen osasto 1969. EMI. Columbia.
- The Inner Mountain Flame. The Mahavishnu Orchestra with John McLaughlin.* Published by Chinmoy Music, Inc. CBS 1971.
- The Modern Sound of Finland. The Music of Esa Pethman.* Ab Discophon Oy 1964–1966.
- 3rd Version. Eero Koivistoinen & Co.* RCA Victor 1973.
- Virtuoso. Joe Pass.* Pablo 2310708.
- Wired. Jeff Beck.* Epic PE 3349.
- Vuoi, Biret-Máret, vuoi! Nils Aslak Valkeapää.* DATCD-50. Guovdageaidnu 2009.

3. Kirjalliset lähteet

- Aebersold, Jamey 1973: *A New Approach to Jazz Improvisation. Vol. I.* Jamey Aebersold. New Albany.
- Aebersold, Jamey 1974: *The II–V–I Progression. A New Approach to Jazz Improvisation.* Jamey Aebersold. New Albany.

- Aebersold, Jamey 1976a: *A New Approach to Jazz Improvisation. For All Instruments. Volume 10. David Baker. Eight Classical Jazz Originals. You can play.* Jamey Aebersold. New Albany.
- Aebersold, Jamey 1976b: *All "Bird". Ten Bebop Jazz Originals by Charlie Parker. Volume 6 of A New Approach to Jazz Improvisation.* Jamey Aebersold. New Albany.
- Aebersold, Jamey 1978: *For You to play...Herbie Hancock: Eight Classic. Volume 11 of A New Approach to Jazz Improvisation.* Jamey Aebersold. New Albany.
- Aebersold, Jamey 1985: *For You to play ... Wayne Shorter: Jazz Classics.* Jamey Aebersold. New Albany.
- Aebersold, Jamey – Slone, Ken 1977: *28 Modern Trumpet Solos.* STUDIO P/R Inc. Lebanon.
- Amelar, Chris 1977: *Guitar Licks.* Hal Leonard Corporation. Milwaukee.
- Arakawa, Yoichi 1995: *Jazz Riffs for Guitar.* Cherry Lane Music Company. Port Chester.
- Asriel, Andre 1985: *Jazz Analysen und Aspekte.* VEB Lied der Zeit Musikverlag. Berlin.
- Atlantic Music Corp. 1978: *Charlie Parker Omnibook.* Joe Goldfeder Music Enterprises. Lynbrook.
- Ayeroff, Stan 1978: *Jazz Masters. Django Reinhardt.* Amsco Music Publishers. New York.
- Ayeroff, Stan 1979: *Jazz Masters. Charlie Christian.* Consolidated Music Publishers. New York.
- Backlund, Kaj 1983a: *Improvisointi pop / jazzmusiikissa.* Musiikki Fazer. Helsinki.
- Backlund, Kaj 1983b: *Improvisointi pop / jazzmusiikissa. Harjoitus- ja työkirja.* Musiikki Fazer. Helsinki
- Baker, David 1974: *Jazz Improvisation.* db music workshop publications. Chicago.
- Baker, David 1980a: *The Jazz Style of John Coltrane.* STUDIO P/R, Inc. Lebanon.
- Baker, David 1980b: *The Jazz Style of Miles Davis.* STUDIO P/R, Inc.. Lebanon.
- Baker, David 1980c: *The Jazz Style of Sonny Rollins.* Columbia Pictures Publications. Studio P/R Publications. Hialeah.
- Baker, David 1981: *Jazz Pedagogy.* db music workshop publications. Chicago.
- Baker, David 1982: *The Jazz Style of Clifford Brown.* Studio P/R. Hialeah.
- Baker, David 1983: *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method of Study for All Players.* Frangipani Press. Bloomington.
- Baker, Mickey 1955: *Mickey Baker's Complete Course in Jazz Guitar 1.* Lewis Music Publishing Co. New York.

- Baker, Mickey 1959: *Mickey Baker's Complete Course in Jazz Guitar 2*. Lewis Music Publishing Company. Carlstadt.
- Berendt, Joachim E. 1982: *The Jazz Book. From Ragtime to Fusion and Beyond*. Translated by H. and B. Bredigkeit with Dan Morgenstern. Lawrence Hill & Company. West Port.
- Berle, Arnie 1980: *The Jazz Improvisation Book for Guitar. Patterns. Scales. Modes*. Musicprint Corporation. New York.
- Boell, Eric – Bujard Patrick 1991: *Collection Analyse dirigée par Eric Boell. Rock Blues relevés Patrick Bujard*. Editions Distingo. Lassay-les-Châteaux.
- Boling, Mark E. 1993: *The Jazz Theory Workbook. Basic Harmonic Skills and Theory by Mark E. Boling edited by Jerry Coker*. Advance Music. Rottenburg.
- Bolton, Ross 2001: *Funk Guitar. The Essential Guide*. Musical Institute Private Lessons. Hal Leonard Corporation. Milwaukee.
- Carr, Ian 1985: *Miles Davis*. Paladin Books. London.
- Carr, Ian 1986: *Miles Davis*. Suom. Jukka Jääskeläinen. Amer-yhtymä Oy Weilin+Göös in kirjapaino. Espoo.
- Carter, Rich 1978: *Jazz Guitar Masterpieces*. Flat Five Publishing. Hollywood.
- Carter, Rich 1979: *Lee Ritenour Guitar Book*. Flat Five Publishing. Professional Musical Products. Studio City.
- Coker, Jerry 1964: *Improvising Jazz*. Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs.
- Coker, Jerry 1975: *Jazz Idiom*. A Spectrum Book. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.
- Coker, Jerry 1978: *Listening to Jazz*. A Spectrum Book. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.
- Coker, Jerry 1980: *Complete Method for Improvisation*. Studio P/R, Inc. Lebanon.
- Coker, Jerry – Casale, Jimmy – Campell, Gary – Greene, Jerry 1970: *Patterns for Jazz*. Studio P/R, Inc. Lebanon.
- Collier, James 1973: *Inside Jazz*. Four Winds Press. New York.
- Collier, Graham 1977: *Jazz*. The Cambridge University Press. Cambridge.
- Cornett, Derek 1994: *Electric Blues Guitar. An Introduction To The Most Commonly Used Scales And Techniques For The Modern Blues Player*. Centerstream Publishing. Fullerton.
- De Cosmo, Emile 1966: *The II7–V7 Progression for all Instruments*. EDC Publications. North Bergen.
- De Cosmo, Emile 1967: *The Dorian Mode for all Instruments*. EDC Publications. North Bergen.
- De Cosmo, Emile 1968: *The Ionian Mode for all Instruments*. EDC Publications. North Bergen.

- de la Motte, Diether 1972a: *Musikalische Analyse mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. Notenteil*. Germany.
- de la Motte, Diether 1972b: *Musikalische Analyse mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. Textteil*. Bärenreiter. Germany.
- Denyer, Ralph 1982: *Suuri kitarakirja*. Original title: *The Guitar Handbook*. Dorling Kinderley Limited. London. Englanninkielisen alkuteoksen suomennos: Ilpo Saastamoinen, Juha Nuutinen, Tapio Peltonen ja Jyrki Manninen. Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Dobbins, Bill 1986: *Jazz Arranging and Composing. A Linear Approach*. Advance Music. Veronika Gruber GmbH.
- Ekkehard, Jost 1975: *Free Jazz*. Universal Edition A.G. Wien.
- Elden, Lucky 1992: *Contemporary Guitar Series. Jazz Guitar Lines*. Miami.
- EMI Music 1978: *Django Reinhardt*. EMI Music Publishing Ltd. London.
- Evans, Peter 1991: *The Jazz Source Book*. Wise Publications. London.
- Faria, Nelson 1995: *The Brazilian Guitar Book*. Cher Music CO. Petaluma.
- Ford, Robben 1992a: *Rhythm Blues by Robben Ford*. Hal Leonard Publishing Corporation. Milwaukee.
- Ford, Robben 1992b: *Robben Ford II. The Blues and Beyond*. CPP/Belwin, Inc. Miami.
- Ford, Robben 1993: *Playin' the Blues*. Beam Up Music, c/o CPP/Belwin, Inc. Miami.
- Gambale, Frank 1994: Frank Gambale. *Guitar Lessons with the Greats, 35–44*. Manhattan Music. Inc. Miami.
- Ganapes, John 2009: *Blues. Rhythms You Can Use. A Complete Guide to Learning Blues Rhythm Guitar Styles*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee.
- Gerard, Charley 1980: *Jazz Masters. Sonny Rollins*. Consolidated Music Publishers. New York.
- Gonda, Janos 1973: Problems of Tonality and Function in Modern Jazz Improvisation. *Jazz Forschung/Jazz Research* 3/4, 1971/72. Graz, 194–205.
- Granholm, Åke – Linnavalli Esko – Sermilä Jarmo 1977: *Finnish Jazz Themes*. Puhtaaksikirjoitus ja suunnittelu Kari Komppa. Luovan säveltaiteen edistämisyhtiö. Musiikin tiedostuskeskus.
- Greene, Ted 1978: *Jazz Guitar Single Note Soloing – Vol I*. Dale Zdenek Publications. Westlake Village.
- Greene, Ted 1981: *Jazz Guitar Single Note Soloing – Vol II*. Dale Zdenek Publications. Belwin-Mills Publishing Corp. Melville.
- Gridley, Mark C. 1997: *Jazz Styles. History and Analysis*. Prentice Hall. New Jersey.

- Haavisto, Jukka 1991: *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsingissä Kustannusosakeyhtiö Otava. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset, Keuruu.
- Haerle, Dan 1980: *The Jazz Language. A Theory Text for Jazz Composition and Improvisation*. Studio 224. Lebanon.
- Haunschild, Frank 1997: *The New Harmony Book. A Musical Workbook for Classical, Rock, Pop and Jazz Music*. Ama Verlag. Brühl.
- Hodeir, Andre 1961: *Jazz: Its Evolution and Essence*. Grove Press, Inc. New York.
- Hynninen, Jarmo 2006: *Rhythm & Blues Workshop. Improvisointi-ideoita kitaristille*. Idemco Oy. Otavan kirjapaino. Keuruu.
- Häme, Olli 1949: *Rytmin voittokulku. Kirja tanssimusiikista*. Laatupaino Oy. Helsinki.
- Hämeenniemi, Eero 2007: *Tulevaisuuden musiikin historia*. Basam Books. Helsinki.
- Ihde, Mike 1979: *Country Guitar Styles*. Berklee Press Publications. Boston.
- Ihde, Mike 1981: *Rock guitar Styles*. Berklee Press Publications. Boston.
- Ingelf, Sten 1982: *Jazz- & Popharmonik. Faktadel*. Reuter & Reuter Förlags AB. Stockholm.
- Isacoff, Stuart 1979: *Jazz Masters. Miles Davis*. Consolidated Music Publishers. New York.
- Jaffe, Anrew 1983: *Jazz Theory*. Wm. C. Brown Company Publishers. Dubuque.
- Jaffe, Andy 1996: *Jazz Harmony*. Advance Music. Tübingen.
- Jalkanen, Pekka 1989: *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2. Helsinki.
- Jeppesen, Knud 1972: *Kontrapunkti. Klassisen vokaalipolyfonian oppikirja*. Suomentanut Osmo Lindeman. Musiikki Fazer. Helsinki.
- Kahn, Ashley 2009: *Kind of Blue. Modernin jazzin avain*. Suomentanut Petri Silas. Johnny Kniga Kustannus. WS Bookwell Oy. Juva.
- Kawrza, Johann 1986: Julian "Cannonball" Adderley (1928–1975). Seine Improvisationstechnik in der Zeit seines Schaffes bei Miles Davis. *Jazz Forschung/Jazz Research 18 (1986)*. Graz, 9–66
- King, B.B. 1973: *Blues Guitar. A Method by B.B. King compiled and edited by Jerry Snyder*. Indianola Productions, Inc. New York.
- Koch, Greg 2002: *Blues Guitar. Hal Leonard Guitar Method*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee.
- Koivistoinen, Eero 1998: *WHAT IS THIS? Music of Eero Koivistoinen*. Toim. Heikki Poroila. Suomen musiikkikirjastoyhdistys. Helsinki.
- Kolb, Tom 2001: *Modes for Guitar*. Hal Leonard Corporation. Milwaukee.
- Kontunen, Jorma 1974: *Soinnutus I*. Musiikki Fazer. Helsinki.

- Lampert, Vera 1976: Béla Bartók. *Otavan iso musiikkietosanakirja 1*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Keuruu 1976, 279–285.
- Latarski, Don 1990a: *The Progressive Guitar Scale Patterns. A Visual Approach to the Scales most commonly used in Jazz, Rock and Blues*. CPP/ Belwin, Inc. Miami.
- Latarski, Don 1990b: *The Progressive Guitarist. Chord Embellishments. ...Extending the Sound of Chords with Scale Harmonizations, Chord Substitution, and Conversation*. CPP/ Belwin, Inc. Miami.
- Lateef, Yusef 1979: *Method in how to Improvise Soul Music*. Fana Publishing Co. Amherst.
- Leavitt, William 1966: *A Modern Method for Guitar 1*. Berklee Press Publications. Boston.
- Leavitt, William 1968: *A Modern Method for Guitar 2*. Berklee Press Publications. Boston.
- Leavitt, William 1971: *A Modern Method for Guitar 3*. Berklee Press Publications.
- Levine, Mark 1995: *The Jazz Theory Book*. SHER MUSIC CO. Petaluma.
- Liebman, David 1991: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Advance Music. Rottenburg.
- Liukko, Vesa 1991: Sointupohjaisesta skaalapohjaiseen: ajattelutavan muutos jazzissa. *Musiikkilehti Rondo 1/1991*. Suomen musiikinopettajien liitto ry. Porvoo 1991, 26–29.
- Liukko, Vesa 1992: Skaalapohjainen näkökulma Miles Davisin ja George Bensonin ”So What” -improvisaatioissa. *Etnomusikologian vuosikirja 4, 1991–1992*. Suomen etnomusikologinen seura. Jyväskylä 1992, 56–67.
- Louhensuo, Harri 2006: *Blues Station*. Idemco Oy. Riffi-julkaisut. Painoyhtymä Oy. Porvoo.
- Marshall, Dave 1999: *Learn to play Brazilian Jazz Guitar*. Mel Bay Publications, Inc. Pacific.
- Martin, Henry 2001: *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham.
- Martino, Pat 1993: *Creative Force. Part 1*. CPP/Belwin Inc. Miami.
- Mauleón, Rebeca 1993: *Salsa Guide Book For Piano and Ensemble*. Cher Music CO. Petaluma.
- May, Tim 1972: George Benson’s ”So What” Solo. Transcribed and Annotated by Tim May. *db music workshop June 8, 1972*, 39–41.
- McGhee, Andy 1974: *Improvisation for Saxophone. The Scale/Mode Approach*. Berklee Press Publications.
- McLaughlin, John 1976: *John McLaughlin and the Mahavishnu Orchestra*. 1976 Warner-Tamerlane Publishing Corp. & Chinmoy Music, Inc. New York.

- Mehegan, John 1959: *Jazz Improvisation 1. Tonal and Rhythmic Principles*. Watson-Guption Publications. New York.
- Melakoski, Erkki (toim.) 1970: *Rytmimusiikki*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Mock, Don 1977: *Artful Arpeggios. Creative Substitution Principles for Improvisation*. Hal Leonard Publishing Corporation. Milwaukee.
- Niiranen, Oona 2003: *Baron*. Tmi Siili ja Karhu. Riihimäen kirjapaino.
- Oramo, Ilkka 1977: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta*. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.
- Pass, Joe 1971a: *Jazz Guitar Chords. Book I*. GWYN PUBLISHING COMPANY. Sherman Oaks.
- Pass, Joe 1971b: *Jazz Guitar Solos*. GWYN PUBLISHING COMPANY. Sherman Oaks.
- Pass, Joe 1977: *The Joe Pass Guitar Method*. Chappel Music Company. Bryn Mawr. Pennsylvania.
- Pass, Joe 1996: *Joe Pass on Guitar*. CPP MEDIA GROUP. WARNER BROS. PUBLICATIONS. Hialeah.
- Pass, Joe & Thrasher Bill 1970: *Joe Pass Guitar Style*. GWYN PUBLISHING COMPANY. Sherman Oaks.
- Persichetti, Vincent 1978: *Twentieth Century Harmony. Creative Aspects and Practice*. Faber and Faber Limited. Vail-Ballou Press, Inc. U.S.A.
- Petersen, Jack 1979: *Jazz Styles and Analysis: Guitar. A History of the Jazz Guitar via recorded Solos—transcribed and annotated*. db workshop publications by Maher Publications. Chicago.
- Poutiainen, Ari 2009: *Stringprovisation. A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Acta Musicologica Fennica 28. The Finnish Musicological Society. Helsinki.
- Pressing, Jeff 1977: Towards an Understanding of Scales in Jazz. *Jazz Forschung/Jazz Research* 9/1977. Graz 1978, 25–35.
- Publication Alain Pierson 1983: *Django Reinhardt*. Publication Alain Pierson Distribution exclusive Import Diffusion Music. Paris.
- Rantala, Iiro 2011: *Nyt sen voi jo kertoa*. Kustannusosakeyhtiö Teos, Helsinki. Painanut Bookwell Oy, Juva.
- Rantavaara, Irma (toim.) 1971: *Nykyestetiikan ongelmia. Antologia*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Ricker, Ramon 1975: *Pentatonic Scales for Jazz Improvisations*. Studio P/R, Inc. Lebanon.
- Rimsky-Korsakov, Nikolai 1930: *Practical Manual of Harmony*. Carl Fisher, Inc. New York.
- Roberts, Howard & Steward, James 1971: *The Howard Roberts' Guitar Book*. Playback Music Publishing Company. North Hollywood.

- Rothgeb, John – Väisänen, Risto 1979: Schenker-analyysi. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 5. Otava. Keuruu 1979, 152–155.
- Runswick, Daryl 1992: *Rock, Jazz and Pop Arranging. All the facts and all the know-how*. Faber Music Ltd. London.
- Russell, George 1959: *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. Concept Publishing Co. New York.
- Saastamoinen, Ilpo 1974: *Kitarakirja*. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.
- Sajakorpi, Juhani & Tolonen, Jouko 1976: *Kontrapunkti 1. Johdatus Palestrina- ja Bach-tyyliin*. Helsingin yliopiston monistuspalvelu, offset. Helsinki.
- Salmenhaara, Erkki 1970: *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Salmenhaara, Erkki 1972: *Sointuanalyysi*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.
- Sandole, Adolph 1972: *Beginner's Method for Jazz Improvisation*. Adolph Sandole, Music. Springfield.
- Sébastien Romane & Derek 2003: *Django Reinhardt. Improvisations 1935–1949*. HL Music. Editions Henry Lemoine. Paris.
- Sickler, Don 1979: *The Artistry of John Coltrane*. The Big 3 Music Corporation. New York.
- Spera, Dominic 1977: *Learning Unlimited Jazz Improvisation Series Making the Changes. Guitar*. Hal Leonard Publishing Corporation. Winona.
- Stearns, Marshall 1963: *Jazzin historia*. Kustannusosakeyhtiö Otava. Amerikkalainen alkuteos: *The Story of Jazz* (1956). Oxford University Press, Inc. Suomentanut Jorma Vironmäki. Keuruu.
- Stendahl, Bjørn 2010: *Freebag? Jazz i Norge 1960–1970*. Norsk Jazzarkiv 2010.
- Söderberg, Nono 1994: *Rockroots-kitara*. Toim. Pekka Nissilä. Selvät Sävelet Oy. Porvoo.
- Tabell, Max 2004: *Jazzmusiikin harmonia*. Gaudeamus. Helsinki University Press. Helsinki.
- The Frank Zappa Guitar Book* 1982: Munchkin Music. Los Angeles.
- Tirro, Frank 1977: *Jazz: A History*. J. M. Dent & Sons Ltd. Toronto.
- Umble, Jay 1998: *Jazz Guitarist's Thesaurus*. Mel Bay Publications, Inc. Pacific.
- Useita kirjoittajia 1978: Moodi. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4. Keuruu 1978, 294–297.
- Weiskopf, Walt – Ricker, Ramon 1991: *Coltrane: A Player's Guide to his Harmony*. Jamey Aebersold. New Albany.
- Wheaton, Jack 1972: *Basic Modal Improvisation Techniques for Keyboard Instruments*. First Place Music Publications, Inc. Santa Monica.

White, Leon 1981: *Larry Carlton*. Belwin-Mills Publishing Corp. Melville.

Williams, Martin 1961: *Where's the Melody? A Listener's Introduction to Jazz*. Pantheon Books. A Division of Random House. New York.

Williams, Mike – Xepoleas, John 1994: *Guitar Lessons with the Greats. John Abercrombie, Kevin Eubanks, Frank Gambale, Scott Henderson, Steve Lukather, Mike Stern*. Manhattan Music. Inc., Miami.

Wise, Les 1982: *Bebop Bible*. Hal Leonard Publishing Corporation.

Visvader, Paul 1977: *The Finest Solos of Django Reinhardt*. Paul Visvader, Boulder.

Väisänen, Risto 1979: Synteettinen asteikko. *Otavan iso musiikkitietosanakirja 5*. Keuruu 1979, 389.

Zoller, Attila 1971: *Jazz Studio. Anleitung zur Improvisation Für Gitarre*. B. Schott's Söhne. Mainz.